الفن الحديث

تأليف

د. ليونيللو فينتوري

أستاذ تاريخ الفن الحديث في جامعة روما

ترجمة

انيس زكي حسن

الكتاب: الفن الحديث

الكاتب: د. ليونيللو فينتوري

ترجمة: انيس زكي حسن

الطبعة: ٢٠٢٠

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف: ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس: ٣٥٨٧٨٣٧٣

APA

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

فينتوري، ليونيللو

الفن الحديث/ ليونيللو فينتوري ، ترجمة: انيس زكي حسن

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٩٣ ص، ١٨ سم.

الترقيم الدولى: ٩٧٨ -٩٧٧- ٦٨١٨- ١١ – ٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ٧١٨٠ / ٢٠٢٠

الفن الحديث



جورجيون

كاراڤاجيو

مانيـــــه

ســـــيزان

أربع خطوات نحو الفن الحديث

تقديم

ظلت أجيال عديدة تعتبر سيزان نموذجها الأول، وسيزان هو مؤسس التكعيبية، الحركة الغالبة على فن القرن العشرين . وبالرغم من أن تأثير سيزان معروف من قبل الجميع بصورة عامة إلا أنه من الصعوبة بمكان كبير تعيين الفنان الذي يمكن أن يعتبر دون غيره من الفنانين العظام منذ عصر النهضة حتى الآن المؤثر الأعظم على المراحل الأولى في الفن الحديث .

إن هذا الكتاب، الذي يعتبر مؤلفه الدكتور ليونيللو فينتوري من أهم الثقاة وأكثرهم قراء في عالم الفن اليوم، يمهد الطريق لإيجاد حل لهذه المشكلة وتقريب هذا الحل إلى ذهنية القارئ الاعتيادي .

لقد اختار الدكتور فنتوري أربعة من الأساتذة العظام ليوضح التطورات التي ارتقى الفن الحديث سلمها . ولكي نتوصل إلى تذوق مدلولات هذا الاختبار، علينا أن ندرس مع الدكتور فنتوري اللوحات التي اختارها لهذا الكتاب، وبهذا فإننا إنما نتوصل إلى تحسس جديد بطبيعة ومدلولات الفن الحديث .

يرينا الدكتور فنتوري كيف أن جورجيون هو الذي بدأ الرسم الفينيسي في القرن السادس عشر، وكيف أن (الإنسان لم يعد شكلا مجردا مستخلصا من الواقع، وإنما صار شكلا مندمجت في هذا الواقع،

واصطبغت الطبيعة بالإنسانية، لا لأنها أخضعت وإنما لأنها صارت موضع عبادة الإنسان) . وكانت تلك الخطوة هي الأولى نحو تحرر الفن الحديث .

أما كارافاجيو، فقد أسس الاتجاهات الضوئية المتألقة التي ظهرت في القرن السابع عشر (وفي وقت لم يكن الناس فيه يتذوقون إلا الرسم التأريخي، صرح كارافاجيو بأن للتفاحة من الأهمية ما لمريم العذراء إذا كان الناظر إليهما ينشد ادرا كافنيا صحيحا للرسم .... وقد فتح الأبواب إلى حضارة تصويرية تطلبت حقيقة ذاتية أكثر من حاجتها إلى الحقائق الخارجية)

أما مانيه فقد خلق جماليات الانطباعية، (وقد صرف النظر لا عن الواقع فحسب، بل عن الجمال أيضا) . وهكذا استطاع مانيه بعزل حواسه والاحتفاظ بها حرة من أي موجه سابق أن يؤسس حرية الفن الحديث .

وأما سيزان فلم يكن حرا من الكلاسيكية الجديدة والتقاليد الرومانتيكية فحسب ... وإنما استطاع أن ينجو من قيود الطبيعة أيضا .

أما ليونيللو فينتوري، مؤلف الكتاب، فإنه استاذ تأريخ الفن الحديث في جامعة روما وله مؤلفات كثيرة في هذا الموضوع منها دراساته عن ليوناردو دافنشي، وجورجيون، وسيزان، والانطباعية .

أنني آمل أن يسد هذا الكتاب فراغا كبيرا في مكتبتنا العربية عن الفن قديما وحديثا، وأتوقع له أن يكون، على صغر حجمه، دليلا لأولئك الذين يسمعون الكثير في هذه الأيام عن هذه التسميات والمدارس الفنية المستوردة من الخارج، دون أن تتاح لهم فرصة سواء في كتاب فني باللغة العربية أو في محاضرة ذات قيمة، لكي يعرفوا ما تنطوي عليه من حق ومن باطل . ويؤسفني هنا أن اذاكر أنني اضطررت إلى حذف بعض الصور التي لا يمكن أن تنشر في العراق الآن للعري الواضح فيها والذي لا تحمد عاقبته في نفوس المراهقين .

هنالك اليوم حركة فنية مباركة في هذا البلد . وأنه لفخر أي فخر لفنانينا أن يحاولوا غزو هذا العالم الفني دون أن يساعدهم في ذلك معهد فنون يستحق الذكر أو أساتذة لهم الاعتبار الفني اللائق .

لقد ذهب من ذهب من أولئك الفنانين إلى الخارج، وتعلموا ما تعلموا في الجامعات والصالونات الاجنبية عن الفن وعادوا إلى بغداد وغزوا المعارض الفنية بانتاجهم . إن هذا الانتاج معد للنظارة والمتذوقين، وإن قيمة الفنان هي من قيمة أولئك الذين سيشهدون فنه، وإلا فما قيمة ميكل أنجلو لو عاش وحيدا على جزيرة خاوية من الناس ؟ ولهذا فإننا يجب أن نفكر، قبل أن نحشر الصور في المعارض، بمن سيراها وبمقدار ما لديه من الثقافة الفنية . فإذا ضمنا مثل هذا الجمهور . المسلح بمعرفة أولى والمام معقول . استطعنا أن نبرر وجود تلك اللوحات في المعارض .

أما أولئك الذين عادوا من الخارج . وما زالوا يعيشون فيه قلبا وقالبا، تفكيرا وتنفيذا . ويدفعون إليه بنتاجهم ليعرض في معارضه، فأولئك أغراب عن هذا البلد، بل أجانب ليس لهم وجود في حركتنا الفنية ولا مساهمة مذكورة .

الفن هو الشعب، ينبثق عنه وينعكس على مرآته، وهذا الكتاب هو محاولة للتقريب بين الجانبين، لا أكثر !

دار المعلمين العالية
في الأول من تموز سنة ١٩٥٧
أنيس زكي حسن

جورجيون

لماذا دعى هذا الكتاب : (أربع خطوات نحو الفن الحديث) ؟

ألمعروف أن جورجيون فنان مشهور، ولكن لماذا يعتبر فنه خطوة نحو الفن الحديث ؟ لكي نفهم هذا علينا أن نتذكر أن للرسامين العظام، إلى جانب قيمهم الفطرية كفنانين، دلالة كبيرة على الاتجاهات الفنية التي تظهر بعدهم، دلالة قد تمتد إلى المستقبل البعيد . صحيح أن العمل الفني يعتبر وحدة كاملة ترتبط فيها جميع العناصر برابطة واحدة وتمتد إلى جذر واحد هو الابداع الشخصي، وأنك إذا فصلت عنصرا أو أكثر من هذه العناصر عن هذه الوحدة فإنها تفقد شخصيتها الفنية التي تعتمد على ذلك الكل . إلا أنه من الصحيح أيضا القول بأن الاجيال الشابة تأخذ من أعمال أساتذتها بعض عناصرها التي تكتسب قيما ثقافية وحضارية بصرف النظر عن فقدانها قيمها الفنية الأصلية . وحين تستعمل هذه العناصر في عمل جديد من الأعمال الفنية فإنها تصطبغ أيضا بالصبغة الفنية، إلا أنها تأخذ، في هذا العمل الجديد، معنى جديدا مختلفا عن سابقه .

إن تضافر العناصر المبتدعة مع العناصر المذكورة هو الذي يهب العمل الفني شخصيته التأريخية . وقد يلوح ابداع ما خالدا – أي أنه يمتد إلى ما وراء حدود التأريخ – إلا أنه ليس هنالك ابداع بدون أساس

ثقافي حضاري، لأن الثقافة والحضارة هما اللتان تمكنان الإنسان من التمييز بين طراز عصر النهضة والطراز القوطي مثلا .

إنه لمن المؤكد أن للفنانين العظام أهمية كبيرة لقيمهم الفنية ولتأثيرهم البالغ على التطورات التالية في الفن . إلا أنني أعتقد أن للفنانين الأربعة الذين اخترتهم لهذا الكتاب من الاتباع ما يجعلهم من أنجح القادة ذوقا . ويكفينا في هذا الصدد أن نذكر أن جورجيون أسس الرسم الفينيسي (البندقي) الذي ظهر في القرن السادس عشر، وأن ميكل أنجلو كان مؤسس الاتجاهات الضوئية المتألقة التي ظهرت في القرن السابع عشر، وأن مانيه كان مبدع جماليات الانطباعية . وأن سيزان يعتبر، خلال السنين الخمسين الأخيرة، مؤسس الفن الحديث .

كان جورجيون في ريعان الشباب حين بزغ في عالم الفن حوالي سنة ١٥٠٠، وقد مات سنة ١٥١٠ . على أن هذه السنوات العشر بالغة الأهمية . ففي خلالها رسم رفائيل كثيرا من رسومه الخالدة وأبدع ليوناردو دافنشي وميكل أنجلو أعمالا أستطاعت أن تؤثر على الجميع، إلى جانب يلليني وبوتيشيللي اللذين كانا مستمرين على الإنتاج رغم تقدمهما في السن . إلا أن أعمال هؤلاء جميعا لم تستطع أن تغطي على الأزمة التي كانت آخذة بخناق ايطاليا عصر النهضة – تلك الأزمة السياسية والدينية والخلقية معا .

لقد شعر الفلورنسيون الذين يعتبرون قادة الحضارة خلال القرن الخامس عشر بهذه الأزمة بأعمق من شعور غيرهم من الايطاليين بها،

وركزوا مجهوداتهم الفنية خلال القرن الخامس عشر على هيئة الإنسان الذي كان يعتبر أساس الكون، وابتدعوا حوله فراغا حجميا ليظهر بكل روعته وعظمته . وأخيرا، وخلال دراستهم للتشريح، توصلوا إلى إظهار الإنسان وهم على علم تام بتركيبه الداخلي، ثم أضفوا عليه شيئا من القوة بإظهار الحركات، معبرين عن الاتجاهات الروحية بواسطة الحركات البدنية .

لقد أدى ذلك إلى اكتشاف الإنسان ومكانه في الكون وقوته وأعماله . ولاح أن قهر الواقع قد تم على أيديهم . إلا أن ذلك لم يدم . ففي نهاية القرن الخامس عشر بدأ الاعتقاد الشائع في قابلية الإنسان على قهر الواقع يمتزج بشئ من الشك، كما أن التهرب من الواقع سبب انفصال الفن عن الحياة الانسانية وعن الطبيعة . تبعت ذلك مثالية ما، دعيت بالكلاسيكية، وتمثلت في عبارة (الفن للفن) . وهكذا شهدت الحياة الفنية حول البابا ليو العاشر محيطا نادر الوجود .

لقد كان ممكنا لعبقري مثل رفائيل أن يرسم لوحاته الخالدة حتى في مثل هذه الظروف، إلا أنه لم يكن متوقعا من مثل هذا التهرب إلا أوخم العواقب، لأنه لم يكن متجذرا في حياة العصر الروحية وهو لهذا لم يحتمل البقاء . وهكذا نتج عن ذلك ظهور الاتجاه التأنقي في وسط ايطاليا .

في تلك الأيام كانت الزعامة لمدينة البندقية . وكان الطريق الوحيد للخروج من المحيط النادر الذي تميزت به كلاسيكية رفائيل العودة إلى الشعور . وكان ليوناردو دافنشي قد دعي إلى ضرورة الاهتمام بكونية الرسم، أي بقابلية الفنان على أن يصور، لا الإنسان وحده . وإنما

المناظر الطبيعية والمطر والنجوم أيضا، في حين استطاع جورجيون أن يقهر، خلال الشعور والخيال . كل ما ادعى به دافنشي .

لقد قلد جيوفاني بيلليني . الفنان الذي يعتبر استاذ جورجيون، كل ما استطاع فلورنسيو القرن الخامس عشر أن يقدموه من خبرة، ولكنه ظل مخلصا لتقليد ديني صارم في الألوان . أما جورجيون فقد طور تقليد بيلليني إلى معنى أكثر إنسانية واحتفظ بالشعور الديني إلا أنه نقله من الإله المسيحي إلى عموم الطبيعة . سابقا في ذلك مفاهيم مذهب ألوهية الكون . وفي الوقت الذي استفاد فيه من خبرته في الألوان، مستغلا كل ما فيها من جمال ونوعية تعبيرية . فإنه حور ذلك التقليد بتأكيده على صفات الضوء، وشغل نفسه بمشاكل هذا العنصر الجديد . ولهذا . فإنه قدم إلينا الإنسان والطبيعة جامعا بين الهيئة الإنسانية وبين المنظر الطبيعي . وقد كان اليوم الذي رسم فيه جورجيون منظرا طبيعيا يحتوي على أشخاص، بدلا من شخص يضفي عليه المنظر الطبيعي الخلفي (باك كراوند) الجو المطلوب، نابذا في ذلك الطريقة الشائعة التي كانت تهدف إلى تصوير قصة ما تدور حول انسان ما، لكي يعبر عن حبه للطبيعة، كان ذلك اليوم هو نفسه الذي ظهر فيه صوت جديد سبق الفكر والشعور الحديثين .

واستمر الرسم الفينيسي في القرن السادس عشر ومن جورجيون فصاعدا على التعبير عن الحماس الديني، إلا أنه لم يكن ذلك الحماس الذي تميزت به تقاليد المسيحية في القرون الوسطى ولا تقاليد عهد

الاصلاح ولا تقاليد عهود الوثنية، ولا تقاليد النيوبلاتونية المتوسطة بين الوثنية والمسيحية وإنما كان ذلك الشعور الديني البندقي يجرب خلال الشعور بالطبيعة، لقد كان حبا للطبيعة وتنبوءا بدين الطبيعة الجديد .

إن فن جورجيون ليس ابداعا علميا : وهو ليس موجها نحو التأكيد على المعرفة : إن هدفه هو تدفق الخيال الحر . إن فصله عن العلم لا يمكن أن يعتبر غير منطقي، ذلك لأنه لا يعارض العلم : وإنما هو وبكل بساطة، يهمل العلم ويتبع الحواس والخيال . ويمكن أن يقال ذلك نفسه عن علاقته بالزمن الماضي وآثاره . وبالرغم من أن رسامي البندقية انحنوا لآثار الأزمان الغابرة . إلا أنهم كانوا معنيين بالواقع . وكان هنالك نقاد عارضوا . منذ منتصف القرن السادس عشر، بين كلاسيكية روما وواقعية البندقية . على أن رسامي البندقية لم يعارضوا الكلاسيكية، بل أخذوا منها بعض منافعها، وإنما كانت ألوانهم وأضواؤهم، وكانت نساؤهم وأشجارهم أهم لديهم من النصب الاثرية .

تلك آفاق جديدة، آفاق واقعية جديدة أوسع من واقعية عصر النهضة لأنها لم تعد مقصورة على الإنسان، ولأن هذا الإنسان لم يعد شكلا معنويا مستخلصا من الواقع، وإنما صار شكلا مندمجا في هذا الواقع . واصطبغت الطبيعة بالإنسانية، لا لأنها أخضعت، وإنما لأنها صارت موضع عبادة الإنسان .

تلك كانت نهاية عصر النهضة . وبداية الفترة الحديثة . على أن الايطاليين لم يخلقوا هذه النهضة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر فحسب، وإنما مهدوا الطريق للعصر الجديد .

هنالك لوحات ثلاث عبر بها جورجيون عن كامل عبقريته، الأمر الذي لا يتجلى في بقية لوحاته . تلك هي (العاصفة) صورة رقم ١، الموجودة في معرض البندقية، و (الفلاسفة الثلاثة) صورة رقم ٢، الموجودة في متحف فينا، و (فينوس النائمة) : الموجودة في معرض دريسدن . وليس لهذه اللوحات غرض محدد ديني أو أسطوري . فأما (فينوس) فهي عذر لرغبة الفنان في رسم امرأة عارية، و (الفلاسفة) و (العاصفة) عذران لإطلاق الخيال . وقد رسم جورجيون هذه اللوحات الثلاث من أجل رفاقه أرستقراطي البندقية الشبان الذين كانوا يعشقون الرسم الممتاز ولا يكترثون للموضوع .

لقد نظر جورجيو فازاري (صاحب الكتاب الشهير في حياة الفنانين) حين زار البندقية بين ١٥٤١ – ٤٢ إلى لوحات جورجيون وقال مندهشا أنه لم يعرف ماذا كانت تمثل تلك اللوحات وأنها لاحت له وكأنها مرسومة بيد الخيال ! وقد استطاع البعض أن يثبتوا بواسطة أشعة × أن جورجيون رسمها دون أن يفكر في موضوع ما . فقد بدأها برسم امرأة تستحم في نهر، ثم غطى هذا واستبدله برسم جندي واقف . فلو كان في ذهنه موضوع ما، أو لو كان قد طلب إليه رسم موضوع ما، لما استبدل المرأة المستحمة بالجندي الواقف . وفي هذا يقول مارك انطونيو ميشيل

الذي يعتبر أقدم وأهم الثقاة بصدد جورجيون أن هذه اللوحة تمثل جنديا ونورية فكأنه كان يعني أنه لم ير أية قصة وراء تلك اللوحة . على أن ذلك الاستبدال يمكن أن يفسر بمحاولة معادلة المشهد والرغبة في إضافة بعض الغموض على اللوحة .

وقد تدلنا (الفلاسفة الثلاثة) على شئ من هذا أيضا ذلك لأن هذه اللوحة عانت مثل ما عانته سابقتها من تغيير . فالشخص الأيمن فيها كان يلبس في الأصل تاجا شرقيا، وكان الشخص الوسط بربريا مسلما (من أهل شمال أفريقيا)، أما الشخص الأيسر فكان يرتدي القبعة الشرقية . وكانوا جميعا يمثلون المجوس الثلاثة . إلا أن هذا لا يبدو في اللوحة في شكلها النهائي . وقد قال ميشيل أنهم فلاسفة ثلاثة : ولم يعين ما إذا كان أحدهم أرسطو والآخر الفلكي الألماني ريجيو مونتانوس كما كان البعض يعتقد، وإنما قال أنهم فلاسفة بصورة عامة . وقد درس شبان البندقية في جامعة بادوا اتجاهات ثلاثة في الفلسفة كانت تنازع بعضها البعض، تلك هي مدرسية أرسطو، والفلسفة الإسلامية، وعلم الطبيعة الجديد الذي كان في بداية الطريق . على أنه من الواضح أن جورجيون أراد أن يعبر عن المعرفة المنتشرة في زمانه متمثلة في شخص العجوز الارسطوي والمسلم الشرقي والشاب الذي يقيس الطبيعة . وهكذا استغل قصة المجوس الثلاثة (الدينية) في إحدى محاولاته الثقافية . وكانت تلك خطوة هامة جدا في التغلب على مصاعب (التشريح الفني) .

وترينا أشعة × أن لوحة (فينوس) كانت تحتوي في الأصل على كيوبيد منطرحا على أقدام فينوس . على أن وجوده لم يستطع أن يبدل شيئا من معنى اللوحة كما نراها الآن . أي الترابط الموجود بين نوم المرأة ونوم الطبيعة . ويتضح من ذلك كله أن جورجيون كان يؤكد على معنى الانسجام العام بين الرؤى الانسانية والطبيعية دون الحاجة إلى رواية قصة ما .

لقد ترك جورجيون (الفلاسفة الثلاثة) و (فينوس) دون أن يتمهما وإنما أكملهما اثنان من اتباعه هما سباستيانو ديل بيومبو وتيتيان . وهنالك لوحات أخرى تركها ناقصة . غير أن ذلك لا يمكن أن يعزي إلى موته المبكر، فإن ليوناردو دافنشي كان أيضا لا يتم لوحاته . وتصلح (عبادة المجوس) و (القديس جيروم) لدافنشي كدليل على ذلك . كذلك ميكل انجلو الذي ترك هو الآخر بعض لوحاته ناقصة ولم يتمها طيلة حياته، منذ أن رسم (القديس ماثيو) . وقد كان إكمال الأعمال الفنية متوقعا في القرون الوسطى من الصناع المهرة فقط . أما في عصر النهضة فقد كانت اللوحات تعتبر من عمل العقل أكثر من اعتبارها من عمل اليد . ولهذا، فحين كان دافنشي وميكل انجلو وجورجيون يحسون بأن المعنى المراد في تخيلاتهم قد تم التعبير عنه، فإنهم كانوا يهملون العناية باظهار الواقع ولو كما يتصورونه . وكان هذا اللا اكتراث إلى التضليل خطوة نحو التشريح الفني .

لقد أعطى جورجيون في لوحاته (العاصفة) و (الفلاسفة الثلاثة) و (فينوس النائمة) أهمية كبيرة للمنظر الطبيعي . فهنالك تفاعل مشترك

مستمر بين الهيئة الإنسانية والفراغ المحيط بها والمملوء بالجو والأشجار والأرض . وعليه، لم يعد الإنسان، وحركاته، الشخصية الأولى في الرسم، وإنما حوى الفنان في وؤاه عموم الطبيعة لكي يفشي بشعوره الخاص . وهكذا، وكما قلنا، زودتنا (العاصفة) بمنظر طبيعي يحتوي على أشخاص بدلا عن أشخاص يخدم ظهورهم المنظر الطبيعي .

أما الفلورنسيون فقد فصلوا الهيئة الإنسانية عن الجو المحيط : في حين أراد جورجيون أن يمزجها بالجو . وليفعل هذا تطلب شكلا مفتوحا بدلا عن الشكل المغلق . وليدرك هذا الشكل المفتوح كان الأمر يتطلب تذليل صعوبة كبيرة، ذلك لأنه لم يستطع أن يستغني بصورة كاملة عن الجمال الذي تضغيه الخطوط الأولى . إلا أن أعماله الأخيرة، مع ذلك، ترينا شكلا تصويريا تطور فيما بعد، أي في القرون الثلاثة التالية، ويعود ذلك إلى جورجيون لا غيره .

وأما ليوناردو دافنشي، فقد كان هو الآخر قد تنبأ بالشكل التصويري المفتوح، ولكنه لم يستطع أن يدرك هذا الشكل في لوحاته لأنه كان يفضل الألوان الممزوجة والرؤى الدخانية غير المحددة .

كان قد تجذر في جورجيون تقليد في التلوين، مكنه من رؤية ما سيكون قبل أن يمد يده إلى الألوان . وترينا أشعة × في (الفلاسفة الثلاثة) أن الاجواء التي كان قد رسمها في اللوحة بالألوان المفردة كانت أكثر تصويرية حتى من الهيئات الإنسانية المرسومة . وقد رأى فازاري هذه الحقيقة بوضوح، وكتب يقول أن جورجيون رسم الطبيعة مباشرة،

مقلدا اياها بألوان رشيقة وبمعارضات قوية بين الضوء والظل، دون أية حاجة إلى خطوط أولى، ذلك لأنه اعتقد أن الرسم الحقيقي، والتصميم الحقيقي، يمكن أن يدركا بواسطة الألوان موضوعة بصورة مباشرة على قماش اللوحة بدلا من وضع مجرد خطوط على الورق .

هذا الشكل المفتوح، والتأمل في الكون، واللا اكتراث لإنهاء العمل، وتصور الشكل بألوانه المفردة قبل البدء به، هذه كلها كانت دوافع جورجيون الأساسية التي حركت خياله . لقد عبر عن حالة ذهنية، لا عن انفعالات معينة، كما أن حواسه تحررت من معرفة الخطيئة وكانت في الوقت نفسه منضبطة بشروده الانذهالي أمام الطبيعة . تلك كانت أصول شعرية جورجيون وافتتانه الذي يحس به كل من يتطلع إلى لوحاته مزودا بالشعور بما تعبر عنه الأحلام وما يسبغه الضوء على الإنسان وما يستيقظ مع الفجر من أشياء وما يستسلم للنعاس عند المساء من رؤى، الأشياء التي لا يحس بها إلا أولئك الذين يجدون في طبائعهم العميقة رغبة رومانتيكية مختفية تميل إلى رؤية ما لا يرى، ومعرفة غير المعروف والتوصل إلى كل ما يمتد خارج حدود الامكانيات الانسانية .

وعند النظر إلى لوحات جورجيون، يسهل إدراكنا للكيفية التي أدرك بها جورجيون الأصول التي لخصناها :

(**العاصفة**) - **معرض البندقية :** صورة رقم (١)

رأى مارك انطونيو ميشيل، الذي وصف أعمال جورجيون قبل أي ناقد آخر، هذه اللوحة سنة **١٥٣٠** في بيت جابرييل فيندرامين الذي رسم الفنان

هذه اللوحة له سنة ١٥٠٥، ووصفها بأنها تحتوي على منظر طبيعي وعاصفة، ونورية وجندي . فهي لهذا لا تحتوي على موضوع تأريخي أو أدبي وإنما هي منظر طبيعي يحتوي على أشخاص، كما أن هؤلاء الأشخاص يعتبرون ضمن ما يبثه المنظر الطبيعي من رؤيا وشعور .

ولما كانت هذه الهيئات الإنسانية لا تقوم بحركة ما فهي ليست عناصر مهمة، وهي لهذا تترك وسط الصورة مفتوحا إلى المنظر الخلفي في حين يعتبر هذا المنظر الخلفي الشخصية الأولى في اللوحة . وهنا نجد العاصفة، والسحب المتوعدة المتجمعة، وخط البرق الذي يمزق تلك السحب، والشمس الغاربة، وضيائها الخافت المتساقط على البيوت الممتدة على طول القنال المظلم ظلام السماء، ونجد أن ظلام القنال والسماء يشكل اطارا حول الضياء المبقع الساقط على البيوت والذي يلوح غير طبيعي، نفيسا ومبتسما، إلا أنه في الوقت نفسه غير أكيد ويوحي بمروره العابر .

أما مقدمة اللوحة فهي مفصولة عن العاصفة المتوعدة والضياء الشرير ببعض الخرائب القديمة وبمجموعة من الأشجار وكلاهما يشكلان نوعا من الكواليس يخفي النورية والجندي، حيث نجد مكانا يشبه الكهف المثالي، يقف فيه جندي وتحنو امرأة نصف عارية على طفلها . وليست هنالك علاقة ما بين هذين الشخصين وليست هنالك حركة ولا عمل، وإنما نجد هذين الشخصين حيين ينظران إلى الفراغ متأملين حالمين، مشاركين في حياة الطبيعة باختصار، لهما من الدعة ما لمسيل

الماء على الصخور وبين الأعشاب . ولقد عرف وردزورث القصيدة الغنائية بأنها انفعال عاطفي مستعاد في وقت الدعة والهدوء . فكأن هذه اللوحة هي كتلك القصيدة الغنائية، مهداة ومكرسة من أجل الغروب المقترب وراء العاصفة، والأمان الذي يجده البشر والأشياء في زاوية ريفية في منعزل عن ضجة العالم .

(**الفلاسفة الثلاثة**) - **متحف فينا** : صورة رقم (٢)

قال ميشيل عن هذه اللوحة أنها تمثل ثلاثة فلاسفة يحويهم منظر طبيعي، مع صخرة مرسومة بطريقة مدهشة . وهذا أمر يستحق الاهتمام، لأنها الدراسة الفنية الجمالية الوحيدة التي أبداها ميشيل والتي توحي بأن معاصري جورجيون تذوقوا لوحاته بسبب تقربه من الطبيعة .

يضع جورجيون على اليمين شخصا يمثل فلسفة أرسطو، وعلى اليسار شخصا يمثل فلسفة جامعة بادوا الطبيعية الجديدة . وتمثل هذه اللوحة المشاركة الخيالية في الأمل المشرق الذي لاح في فن وفكر ذلك العصر . الأمل في قدرة الإنسان على رؤية الطبيعة دون التقيد بالقواعد القديمة وقواعد القرون الوسطى . هذه المشاركة هي حلم فنان، وأما الوقت المختار لها فهو الفجر . ونجد في هذه اللوحة ما وجدناه في سابقتها من حياة انسانية مقصورة على زاوية في الريف ومحاطة تقريبا بالصخور والأشجار . وتتمثل هذه الحياة الإنسانية في شاب يلجأ إلى دعة هذا المكان وحيدا . لا تربط ذهنه ببشر الماضي رابطة، يتأمل باستغراق في هذه الطبيعة على الرغم من المقاييس التي يحملها . هذه

الدعة، وهذا اللون من الاطمئنان وسبات الفعالية في أثناء الحلم، ذلك كله يمثل طابع شخصية جورجيون، بصرف النظر عن مشاركته في فلسفة عصره .

فينوس النائمة - معرض دريسدن :

تمثل هذه اللوحة هيئة تشبه هيئة فينوس، ولكن هل قصد الفنان بها فينوس الهة الحب نفسها ؟

كان جورجيون قد رسم كيوبيد منطرحا على أقدام فينوس العارية ولكنه غطى على كيوبيد بعد ذلك . إن جورجيون، في هذه اللوحة إنما يحول الموضوع الاسطوري المعروف إلى تأمل في الطبيعة . فهنالك السماء المصطبغة بأشعة الغروب أيضا وهنالك الطبيعة التي تتهيأ للنوم، وأخيرا فهنالك المرأة التي لا تملك إلا أن تفعل ذلك أيضا، فتتهيأ للنوم . أما عريها فإنه يجعلها جزء من الطبيعة، ذلك لأن لملامحها ما لخطوط التلال القريبة من ايقاع، ولأن الحلم الذي يحتوي المنظر الطبيعي يحتويها أيضا . أما جمالها فإنه يضفي ما يضفي على جمال الطبيعة في تلك اللحظة التي يتغلغل فيها السكون إلى كل زاوية . ولكي نفهم هذه النبرة الحالمة التي يهتم جورجيون باظهارها، علينا أن نقارن بين هذه اللوحة وبين (فينوس) لتيتيان، حيث نجد أن الوضعية هي وضعية فينوس جورجيون نفسها . الا أن المعنى الذي توحيه كل منهما مختلف . فبدلا من حلم جورجيون المنبثق عن تصوره للأسطورة، نجد أن تيتيان يتخيل امرأة غنية وجميلة من سيدات البلاط، مضطجعة في فراش في غرفتها

وهي تنتظر أن تجلب لها خادمتها ردائها . فأما الحلم فلا شئ منه، وإنما يهبط كل شئ في اللوحة إلى مستوى الواقعية .

الموسيقى الريفية - اللوفر : باريس : صورة رقم (٣)

نجد في هذه اللوحة شابين مستغرقين في تأمل موسيقي . توقفا عن العزف وأخذ كل منهما ينظر إلى صاحبه وكأن الموسيقى صات تنسج بينهما بأصابع أحلامهما . نجد في اللوحة أيضا امرأة عارية ترقبهما وتتوقع أن يستمرا على العزف وامرأة عارية أخرى تنقل الماء ببطء من بئر قريبة . أما مكان الجماعة فزاوية يحيط بها منظر طبيعي مؤلف من بعض التلال والوديان والغابات . وأفق ملتهب وسحب كثيفة تصاول أشعة الغروب . وهكذا نجد نفس التأمل والفعالية السابتة والموسيقى والأحلام . أو أننا باختصار، نجد أن أهم مميزات جورجيون تتركز في صفتين : الحسية والموسيقية . فهنالك التقرب الحسي من الطبيعة الواضح في جميع أعماله، والذي لم يعبر عنه بالأجساد العارية فحسب وإنما بالأشخار والصخور والآفاق الغروبية . إلا أن هذه الحسية لا تقف عند حد الصورة وإنما تحتضن التوافق الطبيعي بأكمله . حتى أنها لتصبح معنوية غير جازمة، ذاهبة في ذلك وراء حدود الصور والمواضيع . إنها تنتشر إلى كل أجواء اللوحة وتتحول شيئا فشيئا إلى ذكريات عاطفية يمتزج بها شئ من السوداوية، وذلك هو الحد الموسيقي للفن، ذلك الحد، الذي رغم كونه يمثل الحسية المادية، إلا أنه لا يدرك هذا التحسس ضمن حدود الصورة أو الموضوع أبدا . يمكننا أيضا أن نرى

أن اكتشاف جورجيون لطبيعة تحتوي على هيئات انسانية يصطبغ بنوعية الحلم، الحلم بأشياء سبق أن جربت حسيا، ولكن، كما في الموسيقى، وبتطور هذا الحلم، تلاشت تلك التجربة الحسية وخلفت ورائها تأملا فيها – تذكرا سوداويا لفترة ماضية .

الكونشرتو : معرض بيتي، فلورنسا :

أما هذه اللوحة فهي أيضا كسابقاتها، رغم ما يقال من أنها ليست لجورجيون وإنما لتيتيان . ان اعتقادنا بأنها لجورجيون يدعمه أن الشخصية الأولى فيها تتجلى فيها طبيعة الحلم أكثر من تجلي طبيعة الفعالية . وقد تركز انتباه الفنان فيها على هذه الشخصية الأولى التي يلفعها السواد فأما الوجه فإنه يمثل انفعالات الموسيقى، وأما اليدان فهما قلقتان قلق أوتار البيانو، وقد أضفى عليهما ذلك أهمية بالغة أدت إلى مضاعفة العاطفة، العاطفة التي يتحكم فيها الحلم أيضا .

تحتوي اللوحات التي استعرضناها سابقا على مواضيع ابتدعها جورجيون، مواضيع مخالفة للتقاليد سواء كان ذلك في إدراك الفنان أو في تنفيذه إياها . وقد رسمها جميعا في مرحلة نضجه الفني، رغم صغر سنه، ذلك لأنها ترينا أسلوبه في آخر مراحل تطوره . ولكن هنالك لوحات سابقة . بذل فيها من المحاولات الاستكشافية ما يتضح فيها التخوف والتردد، قبل أن يبلغ النضج . ولا ترينا تلك اللوحات خروجا على التقاليد، وإنما تحررا تدريجيا منها .

العذراء والقديسون - كاتدرائية كاسلفرانكو :

ترينا هذه اللوحة الموجودة في كاتدرائية المدينة التي نشأ فيها جورجيون كيف أنه تقبل فيها شيئا من نماذج جيوفاني بيلليني، كوضعه العرض على أرض ريفية، والتركيب الهندسي لجماعة الناس، إلا أنه حور في هذه الأشياء أيضا . لأننا نجد أن العرش عال جدا، كما أنه بلا وسائد، مما يترك هذه الأشياء مفتوحة نحو السماء في حين أن الأشخاص مفصولون عن المنظر الطبيعي بقطعة من القطيفة الحمراء . بل إنه ليلوح مزيجا خجولا رقيقا . فأما اشارات الاشخاص فمحدودة محافظة تجعلهم أشباح حلم أكث منهم كائنات حقيقية . لقد اختفت مثالية جيوفاني بيلليني الدينية، المتأصلة عميقا في تقليد قديم، لتفسح المجال لوهم أرضي يشوبه حنين خفي.

عبادة الرعاة - المعرض الوطني، واشنطن :

تعتبر هذه اللوحة أكثر تمثيلا لأسلوب جورجيون من اللوحة السابقة، لأن المشهد مقصور هنا على مقدمة اللوحة حيث نجد كهفا وأمامه العذراء والقديس جوزيف وراعيان وهم يعبدون الطفل . وينحصر هذا المشهد في زاوية مفصولة عن الطبيعة، إلا أن المنظر الطبيعي الموجود على يسار اللوحة هو الذي يضفي على المشهد أهميته، فإن الحياة تتدفق بين الأضواء والظلال، والأنهار والأشجار، والقمم والتلال، إلى أن يسبغ الغروب الذي يلوح في الأفق ما يسبغ من دعة وهدوء . كان هذا ما تأمل فيه جورجيون، وكان هذا ما عبده .

جوديث - هيرميتاج، لييننغراد :

نرى في هذه اللوحة فتاة رشيقة شابة تلوح أرق وأودع من أن تكون قاتلة . ويمكننا أن نلاحظ القيم التصويرية في الانعكاسات الضوئية التي تتجلى في السيف والرأس المقطوعة التي تلوح عليها رعشات الاحتضار العنيفة . أما ملامح جوديث فهي لا تقل أهمية عن ذلك، كما أنها مشابهة لتلك التي استخدمها رفائيل في ذلك الوقت نفسه (حوالي ١٥٠٥) . على أنها تمثل هيئة ما اكثر من تمثيلها لما تتطلبه الدراما من انفعالات، تلك الدراما التي تعتب في هذه اللوحة مقدمة للتطورات التالية في فن جورجيون.

صورة شخصية - متحف برنشويك : (صورة رقم ٤)

انه لأمر يستحق الاهتمام أن نلاحظ أن جورجيون الذي لم يكن فنه دراماتيكيا قط يقدم نفسه إلينا في هذه اللوحة بما يشبه داود وهو يحمل رأس كولياث ولعله أراد أن يؤكد على أصالة فنه بمقارنته مع غيره من فناني الماضي .

ومن المؤسف أن تتمزق هذه الصورة فلا يبقى لنا منها إلا الرأس، وانها لرأس جميلة يلوح في ملامحها التعبير الحالم الذي يتميز به جورجيون، إلا أن الحياة التي تتدفق في تلك الملامح بدرجة غريبة وشاذة تجعل تعبيرات الوجه معادلة لتعبيرات العذاب الحقيقي .

لقد رسم جورجيون خلال عشر سنوات من النشاط الجم بعض اللوحات التي تعتبر من اللوحات الخالدة في الفن الإيطالي، وحرر الرسم

الفينيسي (البندقي) من الحدود التي تميز بها فن فلورنسا الإنساني، رغم سعته وعظمته .

إن كل نصر للحرية هو دائما خطوة نحو الأمام للحضارة الإنسانية.

كارافاجيو

لقد انتشرت شهرة كارفاجيو في السنوات الأخيرة انتشارا واسعا . ولهذا فإن فنه محسوس بصورة عميقة في فن العصر الحاضر . لماذا ؟ لقد كان يعتبر دائما بطل الواقعية، في حين أننا نرى أن اتجاه الفن منذ بداية هذا القرن حتى الآن هو التجريد .

على أننا يجب أن نتذكر هنا أن كل عمل فني هو في وقت واحد محسوس ومجرد، فأما الواقعيون فإنهم يؤكدون على إظهار الأشياء المحسوسة وأما التجريديون فإنهم يؤكدون على إظهار أسلوبهم . وهنا قد يسأل البعض عما إذا كان كارافاجيو على مثل هذه الواقعية التي ما تزال الأجيال المتعاقبة منذ زمن طويل تظنه عليها . أو ما إذا كانت حجومه وخطوطه الهندسية الموروثة عن التأنقيين، وتأثيرات الضوء والظل الغالبة على آثاره ليست بالمسؤولة عن الميل الذي يبديه كثير من فناني العصر الحاضر نحو فن كارفاجيو .

ليس هنالك من شك في أنه كان بين معاصريه من حاربه ومن عاضده، إلا أن مفهوم الواقعية في ذلك الوقت كان يحتوي على فكرة طبقية ولم يكن رجال الدين راغبين في دفع المال مقابل صور يظهر فيها القديسون فلاحين والحجاج قذرين والعذراء امرأة معوزة ميتة . لقد أرادوا صورا يجدون فيها ملامحهم بين قديسي الفردوس، وشعروا بأن هؤلاء

القديسين الفلاحين الذين رسمهم كارافاجيو كانوا تحديا لهم، ولهذا أعلنوا أن فنه كان عاديا عاميا .

لقد كانت هذه الميزة الاجتماعية للواقعية، في بداية الجدل الذي أثير حول الموضوع ضد جوستاف كوربيه، الذي كان وريثا لكارافاجيو عن طريق قرابة بعيدة، والذي كان يرسم في فرنسا خلال فترة الامبراطورية الثانية، ولم يعتبر فنه عاديا فحسب، وإنما معاديا يعنف للمجتمع .

بدأت الرغبة في فن كارافاجيو تنمو مع بداية القرن الحاضر وكانت كتابات كالأب ولونغي وكتاباتي هي التي كشفت النقاب عن تفاصيل حياته ونتاجه، إلا أن تقديم وشرح أسلوبه لم يتم في البداية على يد مؤرخ فني، وإنما على يد القاص ألدوس هكسلي، الذي أوضح في أولى قصصه، ومن وجهة نظر تكعيبي، الطبيعة المتضمنة في شكل منتظم، تلك الطبيعة التي قدمها كارافاجيو . وقد كان معرض كارافاجيو في ميلانو عام ١٩٥١ عبارة عن اشهار للحرب ضد الفن التجريدي، حتى لقد اعتقد أولئك الذين يظنون أن بامكانهم تقريب الفن من التصوير الفوتوغرافي أنهم المنتصرون : لقد اعتقدوا أنهم وجدوا لواء الزعامة متمثلا في كارافاجيو، إلا أن هذا لم يمنع الفنانين الحقيقين من متابعة طريقهم ولا النقاد الحقيقيين من السخرية . لقد شعروا بأن رسالة كارافاجيو لم تتمثل في مقدرته، العظمة فعلا، على تقليد الأشياء الطبيعية وإنما في أسلوبه الذي عبر بواسطته في إظهاره لهذه الأشياء عن قيم فنية رائعة، عن هيئات خالدة . إن نقاد العصر الحاضر يعرفون أنه إلى جانب

حجومه وخطوطه الهندسية وتأثيرات الضوء والظل فإن مصدر ابداعه هو الكفاح من أجل الصدق، مثله في ذلك مثل أولئك الرجال العظام الذين ظهروا في أو حوالي ذلك الوقت من أمثال جيوردانو برونو وكامبانيللا وغاليلو غاليلي وشكسبير وفيلاكويز ورمبراندت الذين كان كل منهم بطلا من أبطال الحقيقه والصدق على طريقته، وكانوا جميعا مؤسسي تلك الحضارة التي انتهت بالثورة الفرنسية . وبقدر ما يعني الأمر كارافاجيو، فإن كفاحه كان ضد تحامل التأنقيين الذي كان مقبولا في تلك الأيام، وضد الكلاسيكيين، بل كان ضد عجرفة رجال الدين الارستقراطيين .

أما التأنقية فكانت نوعا من الفن التجريدي ابتدعه قوم لم يكونوا قانعين بما كان يدعى بكمال الفن الكلاسيكي والذين كانت تعذبهم شكوكية القرن السادس عشر الدينية والسياسية . وقد تثقف كارافاجيو على أيدي هؤلاء التأنقيين، واستخدم أشكالهم، إلا أنه ظهر لسنوات عديدة غير واثق من نفسه أي الطرق يتبع . وحتى في ذلك الحين كانت أشكاله التجريدية تتميز بتركيز شعوري، بدليل عن الحقيقة، جعلها تلوح وكأنها الواقع نفسه .

لذلك، فإن كفاح كارافاجيو ضد التأنقيين لم يتضمن ابتداعه قواعد جديدة وإنما تضمن تقديما جديدا متمشيا مع الضمير لكل ما كان أولئك التأنقيون يقدمونه بصورة سطحية، مكررين قواعد ميتة وغير مكترثين لما كانت تحتوي عليه تعبيراتهم . وهكذا ظهر رد الفعل ضد التأنقية في أعمال شاب لومباردي في روما .

كانت الكلاسيكية في فجرها حين بدأ كارافاجيو يرسم . وهنا نتذكر كيف أن آنيبال كاراشي ذهب إلى روما سنة ١٥٩٦ وكيف أن الانطباع الذي خلفته في نفسه آثار روما اضطره على تحوير أسلوبه نحو عظمة الكلاسيكية . ومنذ ذلك الحين بدأ نجاح الكلاسيكية يخلب الألباب وكان ذلك على أيدي بوزان وكانوفا ودافيد وغيرهم . أما كارافاجيو، الذي كان قد وصل روما قبل كارشي بسنتين أو ثلاث، فإنه لم يدر ظهره لثقافته السابقة التي تلقاها في شمال ايطاليا ليصبح كلاسيكيا . وتروي في ذلك حكاية . فقد أخذه البعض ليرى تماثيل الاغريق ويدرسها، إلا أن كارافاجيو لم يقل شيئا، وإنما أشار إلى حشد من الناس، وقد عني بذلك أن الطبيعة جهزته بكل ما يحتاج إليه من نماذج .

كانت الفترة بين ١٥٩٥ - ١٦١٠ فترة حافلة بالأحداث في روما، فقد ظهرت فيها النزعتان اللتان سيطرتا طيلة قرنين ونصف القرن - الواقعية والكلاسيكية . وكان مجرد تصور كفاح كارافاجيو الفني ضد عجرفة الكنيسة الارستقراطية والذي ساعد عليه بدء عهد الاصلاح يعتبر أمرا شديد الأهمية . وكان من الطبيعي ألا يحتمل مثل ذلك الكفاح البقاء طويلا . إذ لم تمر عشرات سنوات على موت كارافاجيو حتى اختفى تأثيره في روما تقريبا، وانتصرت الكلاسيكية، وانتقل عبء المسؤولية عن هذا الكفاح الاجتماعي الذي بدأه كارفاجيو إلى عاتق كبار الفنانين في المدرسة الهولندية، ومن ثم المدرسة الفرنسية .

غير أننا نستطيع أن نفهم لماذا يميل الناس إلى كارفاجيو اليوم .

فإن كارفاجيو بالإضافة إلى الحجوم والخطوط الهندسية، وتأثيرات الضوء والظل، أضفى على الفن رغبة جديدة في الحقيقة والصدق، تلك الرغبة التي صبغت حياته وفنه بمسحة المأساة .

كانت الواقعية هدف فناني القرن الخامس عشر، وكان مفهوم تلك الواقعية هو ايجاد طرق جديدة لإظهار العالم الخارجي، فإذا عد هذا نصرا فإن هذا النصر كان عذرا للتطور الذي مر به معنى الجمال عندهم، ولمعنى الحيوية وأخيرا لتأملهم الذاهل . أما بالنسبة إليهم فقد كان الكفاح محصورا في نطاق أنفسهم، وحين حل القرن السادس عشر، شهد افتراق الكلاسيكية والتأنقية عن الواقعية، وفي نهاية ذلك القرن كان الرأي السائد هو أن أشكال التأنقيين صارت تقليدية أكثر من اللازم . وتولدت رغبة في اصلاح يستطيع أن يخلق احتراما جديدا للواقعية دون الحاجة إلى استبعاد المثل الأعلى الكلاسيكي . واستجاب آنيبال كراشي لتلك الرغبة، وذلك حين استطاع أن يوفق بين الواقعية والمثالية . إلا أن التوافيق بين الاتجاهات المختلفة في الفن، لسوء الحظ، غالبا ما يستتبع المغالطة والتضليل . ولما كانت المغالطة سائدة في القرن السابع عشر فقد نالت كلاسيكية كراشي نجاحا كبيرا .

أما كارافاجيو، فقد شعر هو أيضا بالحاجة إلى اصلاح ضد التأنقية، إلا أنه كان يدرك ما في الكلاسيكية من مغالطة متأصلة . وقد لاح له أن اختيار كل ما هو مثالي من الطبيعة كفر ما بعده كفر . كان يشعر بأن كل شئ في الطبيعة يستحق التعبير عنه، أما الاختيار فإنما يجب أن ينصب

على الوسائل التصويرية، وبطرق تؤدي إلى الاسلوب الشخصي وفي الوقت الذي لم يكن الناس فيه يميلون إلا إلى الفن التأريخي، صرح كارافاجيو بأن للتفاحة من الأهمية ما لمريم العذراء، إذا كان الناظر إليها ينشد اداكا فنيا صحيحا للرسم، ولهذا فإنه لم يكافح ضد التأنقيين فحسب وإنما كافح ضد الكلاسيكيين أيضا .

كان الفرق الرئيسي بين واقعيته وبين واقعية فناني القرن الخامس عشر هو أنه كان جدليا عنيفا يندفع في آرائه إلى حدود التطرف، وقد ساعد ذلك كارفاجيو على التأكيد على حنينه للحقيقة دون أي اعتبار للنتائج – لقد جعله ذلك في الواقع رمزا للحقيقة في الفن . أما رد الفعل ضد كارفاجيو، فقد ظهر من ناحيتين، لقد كان هنالك رسامون يستخدمون قابلياتهم لإرضاء عملائهم، ولإظهار النساء كالالهات، والله على هيئة ملك، وقد أحس هؤلاء باحتضار فنهم على يد كارفاجيو، أما فنه هو فقد كان يعتبر لديهم عاديا عاميا . أما رد الفعل الآخر فقد جاء من ناحية القسس الذين شعروا بالخطر الكامن في وضع صور الفلاحين في مذابح الكنائس بدلا عن صور الملوك والأمراء . وكان ردا الفعل هذان سببين رئيسيين في المتاعب التي ملأت حياة كارفاجيو .

دعى ميشيل انجلو ميريزي : ابن أحد المهندسين، باسم كارفاجيو نسبة إلى مدينة كارفاجيو الواقعية بالقرب من بيركامو في لومباردي، تلك المدينة التي ولد فيها هذا الفنان سنة ١٥٧٣ . وفي سنة ١٥٨٤ ذهب إلى ميلانو وانضم إلى مدرسة سيمون بيتر زانو، أحد رسامي مدينة بيركامو

. والذي كان يقتفي أثر تيتيان بطريقة تأنقية . وفي حوالي ١٥٩٢ – ١٥٩٣ وصل إلى روما، حيث امتلأت حياته بالمتاعب . واستخدمه أحد القسس، ثم تركه ليجوع إلى حد المرض، إلا أنه نقل إلى المستشفى وعولج حتى شفي، وعمل بعد ذلك مع رسام تأنقي شهير في ذلك اليوم يدعى . كافاليير دابرينو، وكان كارفاجيو يرسم له زهورا، إلا أن هذا العمل كان لا يطاق . وأخيرا استطاع كارفاجيو أن يجد معينا يساعده، فرسم اللوحات الموجودة في كنيسة سان لويجي دي فرانسيزي والتي كان لها وقع كبير في روما، وكان المعجبون به كثيرين، إلا أن أعداءه لم يكونوا ليقلوا عنهم . وحدث مرتين أن دعيت لوحاته بأوصاف وضيعة، ورفض القسس ادخالها إلى الكنائس مدعين بأنها لا تستحق أن تعلق في بيت الله . إلا أن كارفاجيو واجه تلك الصعاب بشجاعة رغم أن الاهانات التي تلقاها والمكائد التي حاكها له أعداؤه نغصت عليه حياته حتى التاث عقله – أما هجومه المقابل ازاء ذلك فلم يتألف من سلسلة من اللوحات الخالدة فحسب، وإنما لجأ كارفاجيو إلى العنف بل وحتى القتل .

لقد حوكم كارفاجيو أربع مرات بين ١٦٠٣ – ١٦٠٥، إلا أن القانون كان ضعيفا في تلك الأيام إلى درجة أن معاضد كارفاجيو استطاع أن يخرجه من السجن بسهولة . وفي سنة ١٦٠٥ جرح الفنان أحد مسجلي العقود أثر جدل حول النساء، وهرب إلى جنوا، إلا أنه عاد في الشهر التالي إلى روما فوقع على عريضة يطلب فيها العفو . أما في سنة ١٦٠٦ فقد أحاطت به ظروف أشد خطورة، إذ هاجم كارافاجيو وضابط يدعى الطونيو رجلا من تيرني، وكانت النتيجة أن قتل الرجل والضابط،

وفر كارافاجيو بجرح خطير في رأسه، واختفى قرب روما . وسعى دوق مودينا ومعاضدون آخرون للسماح له بالعودة إلى روما، إلا أن جرمه كان هذه المرة خطيرا، ففر إلى نابولي ومن ثم إلى مالطا . وفي مالطا استطاع برسمه صورة لآلوف دوفينا كورت أن يحظى بنوع من العيش الرضي، إلا أن التجربة العنيفة التي مر بها كانت سببا في دماره، فقد أهان فارسا مالطيا، فسجن، وفر إلى صقلية ومن ثم إلى نابولي حيث جرح في مبارزة مع من كانوا يقتفون أثره . واستطاع أن يفر أيضا، وبعد حياة عنيفة في البحر، وصل إلى ميناء آركول حيث سجن يومين بتهمة ملفقة . ولم يستطع كارافاجيو أن يحتمل أكثر مما احتمل، فمات في الثامن عشر من تموز سنة ١٦١٠ تعبا، جريحا، يائسا، بائسا .

إنه لتناقض غريب أن نجد أن كارافاجيو، المنفي، الخارج على القانون، والقاتل، كان رساما عميقا في إظهار الاخلاقية والدين . لقد صار برفضه اتباع الطريقة الدينية المألوفة في الحياة عاصيا لكي يعمق شعوره الديني في لوحاته التي قدمها إلى الكنيسة، وظل مخلصا للروح القدس . وقبل أن نبدأ بالبحث في لوحات كارافاجيو، يجب أن تتفحص أسلوبه في الرسم كما تظهره لنا أشعة × .

لا يوجد في الوقت الحاضر أي رسم تخطيطي أول من مخططات كارافاجيو، بل ان هنالك سببا معقولا يجعلنا نعتقد أنه لم يهئ أي مخطط أول للوحاته . ويتضح ذلك في صورة أشعة × الفوتوغرافية للوحتي (شهادة القديس ماثيو) صورة رقم ٥، و (نداء القديس ماثيو) .

فأما مشكلة الرسم عن طريق تخطيط أولي للوحة أو بعدمه، فقد سبق أن بحثها جورجيو فازاري في عصر النهضة . فأما أساتذة روما وفلورنسا فإنهم كانوا يضعون الأشياء التي يريدون أن يرسموها خطوطا أولى على الورق في البداية ثم ينقلونها بعد ذلك إلى لوحاتهم، في حين كان جورجيون يرسم دون أي تخطيط أولي، الأمر الذي ظنه فازاري خطأ كبيرا . أما التأنقيون، فكانوا يلجأون إلى المخططات الأولى ويولونها العناية وكانوا بذلك مخططي مسودات أكثر منهم رسامين .

كان كارافاجيو على العكس . يرسم ما يتصوره مباشرة، وترينا أشعة × المأخوذة للوحة (شهادة القديس ماثيو) صورة ٦، أن كارافاجيو لم يرتجلها فحسب وإنما بدلها ثلاث مرات . فأما الشكل الأول فهو يتميز بشئ من الرمزية . ونجد الفنان فيه يروي لنا القصة بهدوء معتمدا حتى على الهندسة القديمة ليحقق بذلك نفس الظروف والمحيط الذي حدثت فيه الشهادة، إلا أن هذا الشكل هو أقرب إلى تقاليد عصر النهضة . أما المحاولة الثانية فهي غير واضحة، إلا أننا نستطيع أن نكتشف أنها كانت أكثر من سابقتها ديناميكية ودراماتيكية، في حين أن شكلها الثالث والأخير دراماتيكي كامل . تحتل الحركة في هذه اللوحة بدلا عن التأمل، ولا نجد فيها شيئا من الجو السابق الذي يوحي بظروف المأساة، وأما الفراغ المظلم فهو مملوء بالصور المسطحة والمجسمة . وبعبارة أخرى فإن كارافاجيو انتقل بانتقاله من شكل إلى آخر من تقليد عصر النهضة إلى النزويقية .

يجب علينا أن ندرك أن الهدف من هذا يتماشى مع الوسيلة . ذلك أن تأثير النزويقية يرتبط ارتباطا وثيقا بالطريقة الارتجالية في الرسم، حيث يلعب الضوء والظل دورهما خلال الابعاد الثلاثة، وحيث تتغلب الدراما على التأمل، في حين تكون أهمية ابراز التعبير أعظم من أهمية ابراز التقاطيع البدنية . ترينا أشعة × كذلك أن ملامح المسيح الروحية في لوحة (نداء القديس ماثيو) وقوته السحرية هما نتيجة تصحيح جرى في المحاولة الثانية وتستطيع أمثلة أخرى أن توضح لنا نقطة نشوء وانطلاق خياله .

سلة الفاكهة : (معرض امبروسيانا . ميلانو) صورة ٧ :

ليست هذه اللوحة أول ما رسم كارافاجيو، إلا أنها تمثله خير تمثيل . فنحن إذا فكرنا في المشاهد الدينية والتأريخية، والتي رسمت في ايطاليا خلال القرن السادس عشر، والتي عبرت فيها الصور المقدسة والبطولية عن المثل الأعلى الكلاسيكي واحتوت على مظاهر المعرفة الدينية والتأريخية لوجدنا أن نجاحا جديدا، منطلقا في اتجاه الفن الحديث، إنما يبدأ بهذه السلة المتواضعة من الفاكهة . وقد تطلب تجنب الموضوع المعقد، والتعبير عن التأمل اللامصطنع في سلة بسيطة من الفاكهة، بابراز مختلف المظاهر التي تلوح في ورقة، والاستدارة البديعة في تفاحة، والخدود البراقة في عنقود عنب، وبإيجاد صلة ملطفة بين هذه الأشياء وبين المنظر الخلفي المضاء من اللوحة، واثبات الإدعاء بأن مثل هذا الموضوع البسيط يمكن أن يكون أساسا للوحة – تطلب كل ذلك تواضعا نحو الطبيعة هو فوق امكانية الإنسان . إن هذه اللوحة تعتبر انجازا رائعا لا من الناحية الفنية فقط – وإنما من الناحية الاخلاقية أيضا . فقد حرر هذا الاتجاه الرسم من

قيود الأسلوب والموضوع ووضع الحياة الساكنة على القاعدة بدلا من التمثال . فإذا كان سيزان قد نجح، بعد ذلك، في اكتشاف اسلوبه الخاص برسم التفاح، فإنما كان ذلك لأن كارافاجيو، قبل ثلاثة قرون، كان قد افتتح الطريق .

وتعتبر لوحة باخوس (اله الخمر) من لوحاته الأولى، وهي موجودة في معرض أوفيزي في فلورنسا . فإذا فكرنا بكل تماثيل باخوس منذ القدم حتى أيام كارافاجيو، وتذكرنا كيف كان أولئك الفنانون يظهرون الغبطة بالحياة المتأصلة في هذا الإله الوثني، فإننا نجد هنا بدلا عن ذلك كله غلاما متنكرا تنكرا ساخرا، سمينا، غبيا، مع قطعة من غطاء كلاسيكي، وكأن الفنان اتخذ من باخوس عذرا لرسم حياة ساكنة . ويجب أن نلاحظ هنا أن هذه اللوحة ترينا شيئا من التأنقية، وأن العري الموجود في الصورة إنما يمثل المعرفة العلمية في ذلك الوقت عن الجسم الإنساني . وبعبارة أخرى نجد كارافاجيو في هذه اللوحة ما يزال مقيدا بثقافته التأنقية السابقة . أما مفهومه الواقعي، الإهانة الموجهة إلى إله الخمر الكلاسيكي، فإنه في الحقيقة تمهيد لخلق الشكل الواقعي الجديد .

لقد استعمل كارافاجيو الاساطير الكلاسيكية والدينية للتعبير عن تفاصيل الحياة الاعتيادية – فإذا لاحظت لوحته (مريم المجدلية) معرض دوريا، صورة ٨، لم تجد شيئا من الروح البطولية فيها، وإنما يجمع الفنان فيها بين نقيضين، بين الملابس الفاخرة والجواهر الغالية التي لا تمت بصلة إلى حياتها المعروفة، وبين فتاة فقيرة بائسة تجلس في مواجهة جدار أجرد كئيب، بالإضافة إلى شعاع من الضياء آت من فوق، فكأن

الفتاة سجينة . أما الفتاة فهي ممعنة في افكارها، كئيبة، متهالكة باستسلام، الأمر الذي يجعل منظرها أقرب إلى النفوس، بل يجعلها مألوفة . أما رسامو عصر النهضة فقد جمعوا بين المجدلية وماري شقيقة مارثا، وخلقوا من الأولى فينوس مسيحية – ذلك التصوير البعيد كل البعد عن واقعية كارافاجيو التي اعتمدت على اخلاقيته الشديدة . ونلاحظ في هذه الصورة أيضا أن الإدراك الفني للوحة سبق الشكل في ذهنية كارافاجيو مما يجعله فيها أقرب إلى التأنقية .

الهرب إلى مصر – معرض دوريا، روما :

تعتبر هذه اللوحة معقدة جدا، إذ نجد هنا ملاكا هو في الحقيقة أشد انجازات كاراناجيو تأنقية، فهو جميل جدا سواء في ملامحه أو في مثاليته . وبجانب هذا الملاك نجد القديس جوزيف ورأس حمار مرسوما بطريقة واقعية تصويرية . وأخيرا فإننا نجد على اليمين العذراء والطفل نائمين نومتها الشعرية المشهورة، يحيط بهما منظر جميل . وتعتبر هذه اللوحة تلخيصا للاتجاهات والأحلام التي مرت بكارافاجيو في شبابه المبكر .

لقد شعر كارافاجيو بأنه من الضروري تحطيم الشكل التأنقي وتدمير الهيئة التقليدية، إذا أراد أن يخلق شكلا جديدا، وقد اتاحت له لوحته (ميديوسا)، اللوحة الدائرية الموجودة في معرض اوفيزي، فلورنسا، فرصة ممتازة ليفعل ذلك . كان هدفه منها هو أن يرسم القبح والرعب، وقد وجد في الفكرة نفسها ما يوحي بتشويه ودمار الجمال التأنقي التقليدي، فاستخدم في اللوحة كل ما استطاع استخدامه من ظلال قوية وخطوط

مشوشة، في حين أننا إذا نظرنا إلى الفم وجدنا نظاما هندسيا جديدا وسط كل ذلك التشويش .

كيوبيد المنتصر - معرض برلين :

أما هذه اللوحة فتعتب نموذجا للشكل الجديد الذي أوجده كارافاجيو للتعبير عن مثله الواقعي الأعلى . أما هدفه منها فهو ايجاد تعادل في ذلك الجمال التقليدي . إذ نجد هنا شابا جميلا، إلا أن جماله مختلف عن جمال الكلاسيكية أو عصر النهضة . ذلك أن هنالك شيئا من الافراط في ما يبدو على الشاب من الخفة، بل في وضعيته نفسها . إن في ملامحه شيئا يفرض نفسه فرضا، شيئا جاهدا لا نجد فيه ما تتطلبه الكلاسيكية من وقار . ثمة ان كيوبيد هذا لا يبتسم فقط وإنما يضحك فأما الجهد وهذه الجدلية الواضحة في ملامحه فهي متغلغلة في التعبيرات إلى درجة أنها تلوح انتصارا أكثر منها ملامح شخصية . ونستطيع أن نكشف عن سر الكفاح الكامن وراء هذه الأشياء بملاحظة التناقض بين الضوء والظل . وقد قيل عن كارافاجيو أنه يحقق واقعيته باستبداله ضوء النهار بأضواء الليل، أما الحقيقة فهي أنه إنما يستخدم ضياء خياليا يلوح هنا ويختفي هناك تبعا لانطلاق خياله أكثر من أن يكون ذلك وفقا للواقع، ولهذا تلوح هذه اللوحة أكثر من سابقاتها تأثيرا وقوة .

يوحنا المعمدان – معرض دوريا، روما :

يتصور كارافاجيو يوحنا هنا شابا عاريا، لا يختلف عن كيوبيد، وهو يحتضن الحمل . فأما مفارقة الضوء والظل فهي أشد تنوعا وحرية، وأما الخفة والمرونة فهي أقل ظهورا مما في (كيوبيد) بالإضافة إلى أن هذه اللوحة تعتبر أكثر تماسكا وقيمة فنية .

حين طلب إلى كارافاجيو سنة ١٥٧٩ أن يرسم بعض اللوحات لكنيسة سان لويجي دي فرانسيزي في روما، أعد لوحة تمثل القديس ماثيو وملاكا يوحي إليه بالوحي، وقد أراد لتلك اللوحة أن تعلق على المذبح، إلا أن الكنيسة رفضتها . فانتقلت إلى متحف برلين، حيث دمرتها قنابل سنة ١٩٤٥ . فماذا كان سبب ذلك الرفض ؟ يلوح أن الفنان صور القديس ماثيو بقديمن قذرتين، الأمر الذي لم يلائم الكنيسة . على أن كارافاجيو ركز واقعيته في القديس ماثيو، مظهرا اياه بشكل عامل متعب لا يعرف القراءة والكتابة، يؤدي عمله لأنه موجه بواسطة مثل أعلى . أما المثل الأعلى فيتمثل في الملاك الذي تحيط أجنحته البيضاء وهيئته الرقيقة بكاتب الانجيل . فإذا تصورنا القديس ماثيو على الصورة التي يريدنا أن نتصوره عليها كارافاجيو فنحن إنما نقوم بعملية فهم جديد للروح القدس، بالإضافة إلى فهم واقع الحياة اليومية . فأما الملاك فإنه يلوح، بواسطة هذا التضاد، صورة حقيقية للمثل الأعلى، ومن الواضح أن ملاك الأحلام هو أكثر مثالية من ملاك التأنقيين . أما المفارقة بين التعبيرات فهي دراماتيكية نوعا وهي ليست منجزة بالمفارقة بين الضوء

والظل فقط، وإنما بوضع القديس والملاك أحدهما مقابل الآخر، الأمر الذي يجعل كلا منهما متمما للآخر في حلقة المثالية .

وعلى جدار جانبي من الكنيسة نفسها رسم كارافاجيو (نداء القديس ماثيو) التي نجد فيها غرفة مظلمة يدخلها ضياء قوي ولكنه محدود ولا يكون دخول هذا الضياء من الشباك وإنما من الزاوية اليمنى العليا، فكأنه ضياء سماوي . ويلوح المسيح على اليمين وهو يشير إلى القديس ماثيو الذي يظهر رجلا ملتحيا جالسا يلعب الورق مع بعض الشبان اللاهين، والذي يشرق عليه ذلك الضياء فجأة . وتجعل ملابس لاعبي الورق المزخرفة هذا المشهد طرازيا، إلا أنه يظل مشهدا دينيا صارما لما في الضوء من قوة وما في يد المسيح الوضاءة من تعبير مركز . وهكذا نجد أن الضوء هنا هو الشخصية الأولى . وأنه يغطي على مظاهر الخفة . وبهذا تزول آخر آثار التأنقية عند كارافاجيو .

هداية القديس باول - كنيسة سانتا ماريا ديل بوبولو (صورة ٩) :

تعتبر هذه اللوحة واحدة من لوحاته الخالدة، ويلوح فيها القديس منطرحا على الأرض ومصورا بالطريقة التصغيرية ليتمكن الفنان من غلغلته في الوسط المظلم . وفي ذلك الظلام يسطع ضوء قوي على القديس والحصان، وتمتد يدا القديس إلى طرفي الحصان لتشكلا معها دائرة كاملة تمتد على قطري الصورة . وحين نمعن النظر في معضلة الواقعية خاصة في هذه الصورة، يجب أن نتذكر أن رسامين كثيرين قاموا بتصوي سقوط القديس باول على طريق دمشق وذلك بإظهار الله في السماء

وباظهار الحصان خائفا جامحا . إلا أن هذا لم يعجب كارافاجيو، إذ لم تكن واقعيته تفسيرية أو قصصية . كان عليه أن يتجنب الحركة الزائدة لأنه أراد أن يظهر الأجسام مجسمة . وكان الضوء، الضوء الخيالي، كافيا لخلق دراما يضاعف من قوتها التنسيق الهندسي .

الدفن – معرض الفاتيكان :

في هذه اللوحة ما في سابقتها من تأثير للتركيب الدراماتيكي، لأن الوحدة تتمثل في الجماعة، باستثناء أمر واحد، هو ما في حركة المرأة المقدسة الموجودة على اليمين من يأس شديد متمثل في ذراعيها المرفوعتين، لأن هذا يعتبر استسلاما سئ الحظ للنقل الحرفي . أما بقية الجماعة فتلوح متهالكة على القبر تهالكا طبيعيا .

موت العذراء – اللوفر . باريس (صورة ١٠) :

رسم كارافاجيو هذه اللوحة قبل أن يفر من روما بقليل . ونجد فيها الغرفة المظلمة العالية نفسها، والضياء الخيالي نفسه، الذي يكشف تارة ويخفي أخرى أنحاء المربع نفسه الذي يلوح ممتلئا بالأشخاص، وقد استعمل فيها النموذج التصويري المألوف بدلا عن الرؤى الطبيعية، بل أننا نجد هنا أيضا ما وجدناه في السابقات من قلة الحركة . على أن هذه اللوحة تتميز بتعبير عميق عن الحزن . راجع إلى تركيز التوجع واليأس حول جسد العذراء . غير أن الكنيسة رفضت هذه اللوحة أيضا . مدعية في ذلك أن كارافاجيو اتخذ من جسد فتاة منتحرة في التيبر نموذجا لرسم العذراء . إن المأساة التي تتمثل في هذه اللوحة هي أكثر انسانية وواقعية من أن يستصوبها قسس عهد

الاصلاح المقابل . إلا أن ذلك لم يمنع شابا من روما يدعى بيترباول روبنر من اقناع دوق مانتوا بشرائها، وقد فعل الدوق ذلك . وكان نبأ هذه اللوحة قد انتشر في روما إلى درجة أن وكيل الدوق اضطر إلى عرضها أمام جمهور من الناس ومن رسامي روما خاصة قبل إرسالها إلى مانتوا، فاجتمع أمامها حشد متحمس . كان ذلك في نيسان سنة ١٦٠٧، وكان كارافاجيو يومها منفيا . ويمكننا أن نتصور أن أنباء انتصاره قد وصلته في منفاه إلا أننا لا نستطيع أن نقول بأنه كان في استطاعته أن يتنبأ بأن روبنز، ذلك الشاب الذي دافع عنه، كانت ستقيض له مثل هذه المكانة في عالم الفن .

العشاء في اماوس - بربيرا، ميلانو (صورة رقم ١١) :

هذه اللوحة هي من لوحات كارافاجيو الأخيرة، وهي تعتبر نموذجا للضوء المحيط بالشكل المرن، مع اضفاء روحية أشد على التعبير . وقد سبق كارافاجيو فيها أسلوب رميراندت التألقي . ويمكن أن يقال ذلك نفسه عن لوحته (الأصالة الوطنية)، متحف مسينا، التي من المحتمل أن يكون قد رسمها قبل موته بعام واحد، فهي متماسكة، هادئة، أكيدة في تعبيراتها إلى درجة أننا نستطيع أن نرى خلالها كارافاجيو فنانا هاربا من حياته القاسية المعذبة التي كان مضطرا أن يحياها . وإذا عدنا إلى استعراض مظاهر التطور المتعاقبة في أسلوب كارافاجيو لوجدنا تماسكا شديدا يربط هذه المظاهر معا .

كان في بداية حياته يحن إلى الحقيقة، وكان حنينه هذا إلى الأشياء المادية أقوى منه إلى إظهار المعاني الروحية، فأما لوحة (باخوس) فتعتبر المثال النموذجي لاتجاهه، كانت حقيقة، إلا أنها حقيقة محدودة . وكانت

مدركة إدراكا تاما، لأنه كان لكارافاجيو ركيزة من تقاليد عصر النهضة . وقد أصبحت لديه قوة خلافة أعظم وأعمق حين بدأ ينظم تصوراته ضمن تأثير عام مؤلف من الضوء والظل وأخذت أهمية الجسم تتناقص لديه في حين ازدادت لديه أهمية التعبير، ولاح أن تعابيره لم تكن نفسانية فحسب وإنما كانت سحرية أيضا . ان من طبيعة الأحزان العظيمة أن تعمق من روحية الإنسان . وهكذا كان الأمر مع كارافاجيو .

كان القيد الوحيد الذي شكا منه كارافاجيو هو ضعف سيطرته على نفسه بالنسبة إلى حالته الشخصية . وعلى كل، فقد فتح كارافاجيو الأبواب إلى حضارة تصويرية تطلبت حقيقة ذاتية أكثر من حاجتها إلى الحقائق الخارجية .

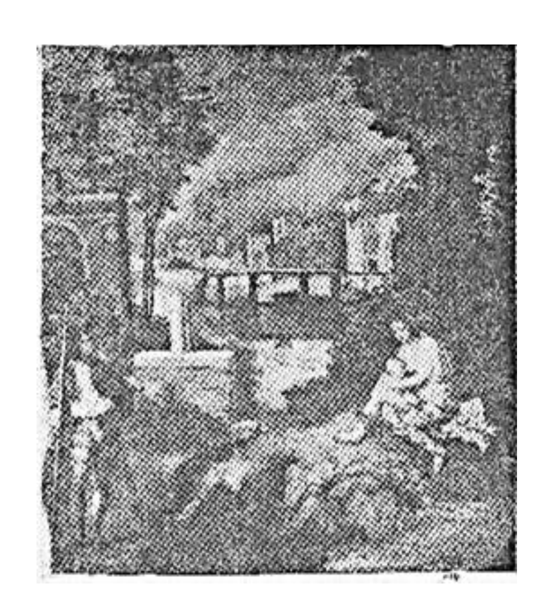
مانيه

تعتبر الأحداث التي مرت بتأريخ الفن الأوروبي بعد جورجيون وكارافاجيو معروفة . فأما الواقعية فكانت ناجحة جدا في المجموعات الخاصة، وأما الكلاسيكية فقد كانت متحكمة في جدران الكنائس والبنايات العامة، في حين لم يكن هنالك جدار يخلو من الزخرفة الخيالية التي كانت تعتبر تهربا من كل من الواقعية والكلاسيكية، وكان كل شئ تقريبا مزينا بالرسوم . تبع ذلك رد فعل سمي بالكلاسيكية الجديدة، انتصر في النصف الثاني من القرن الثامن عشر واستمر حتى القرن التاسع عشر بالرغم من الاتجاهات الرومانسية والواقعية الجديدة .

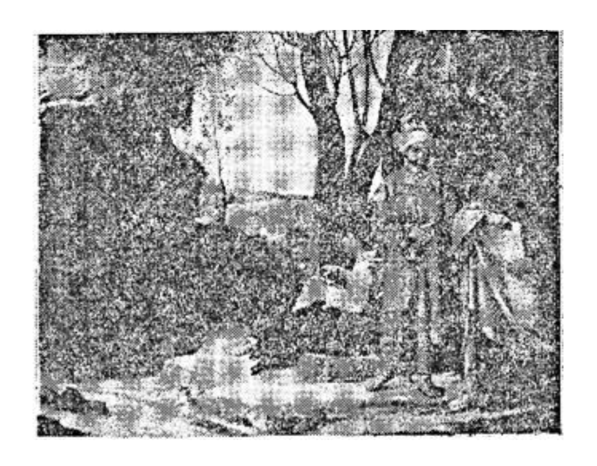
كان الكلاسيكيون الجدد يعتبرون أنفسهم الورثة الطبيعيين لعصر النهضة الايطالي ولآثار الاغريق، والمقلدين لفن الماضي، ذلك الكمال الذي لا يمكن أن يعود كما كان . وكان هذا الفن عندهم نظاما من القواعد أكثر منه دافعا للخلق – كان اكاديمية مهذبة للعلوم الفنية . وفي خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر مرت هذه الاكاديمية بأحسن فتراتها، إلى درجة أن هؤلاء الاكاديميين جميعا قورنوا بالماضي واعتبروا رفائيليين جددا، في الوقت الذي وضع الناس فيه الرومانسيين في المنزلة الثانية، باعتبارهم لا يستحقون ثقة الطبقة الممتازة . كانت تقاليد الأكاديميين من الانتشار بحيث أن الفنانين العظام أنفسهم، أولئك الذين كانوا القوة المحركة وراء الثورات الرومانسية والواقعية، كانوا يرتعدون أمام

قواعد الاكاديمية . وحاولوا أن يتفقوا معها . لقد اختاروا مواضيع تختلف عن تلك التي كان يفضلها الكلاسيكيون الجدد كالمشاهد

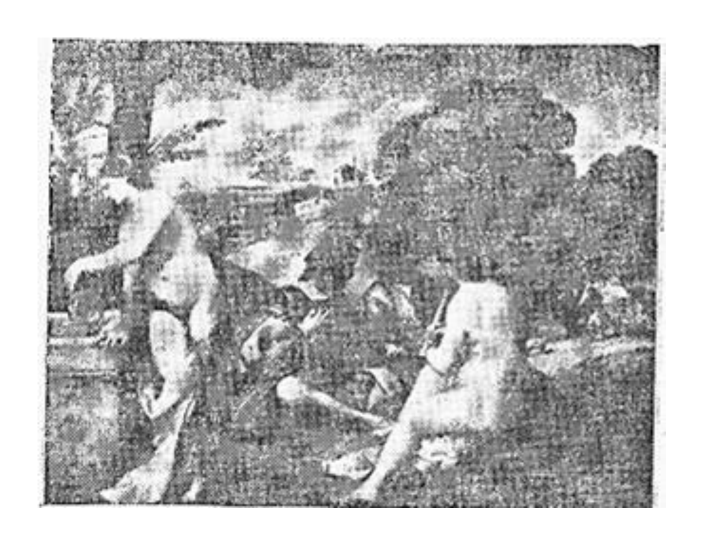
الصور



١ – العاصفة : معرض البندقية – جورجيون



٢ – الفلاسفة الثلاثة : متحف فينا – جورجيون

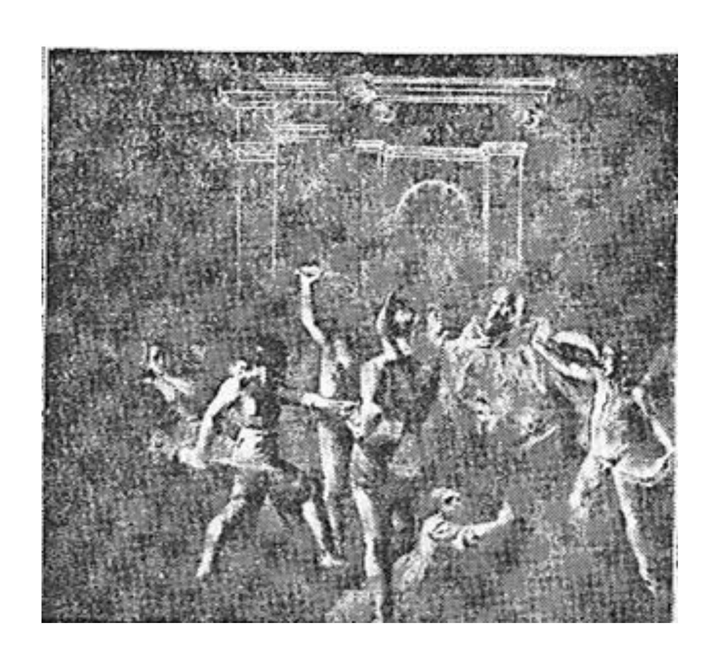


٣– الموسيقى الريفية : اللوفر، باريس – جورجيون

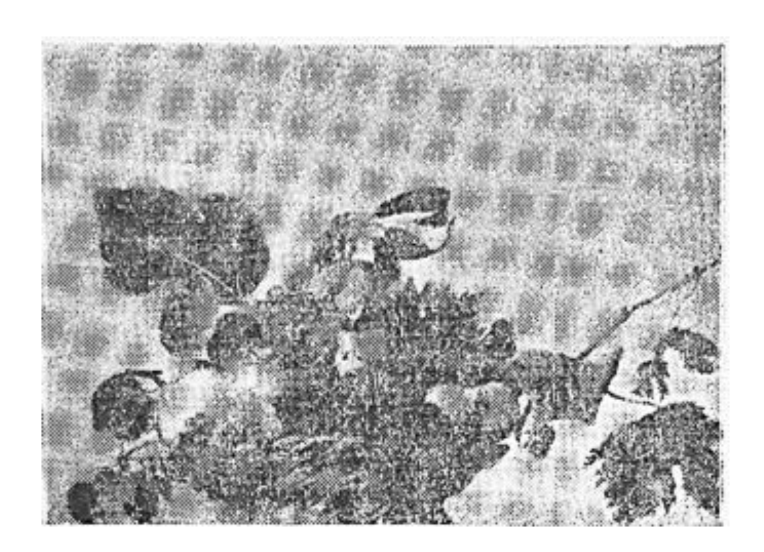


٤– صورة شخصية : متحف برونشويك – جورجيون

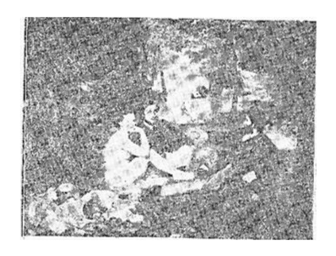
٥– شهادة القديس ماثيو : سان لويجي دي فرانسيسي، روما – كارافاجيو



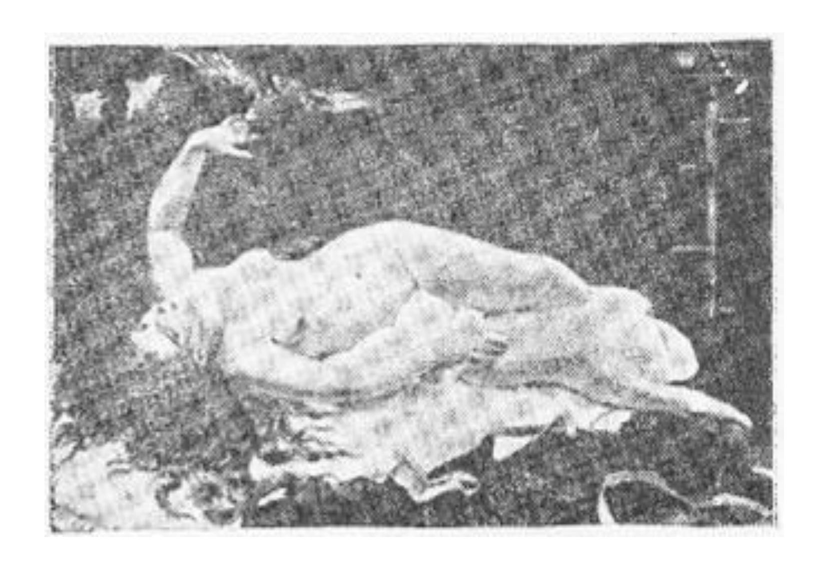
٦– شهادة القديس ماثيو : مأخوذة على أشعة × لتصوير محاولة الفنان الأولى فيها – كارفاجيو



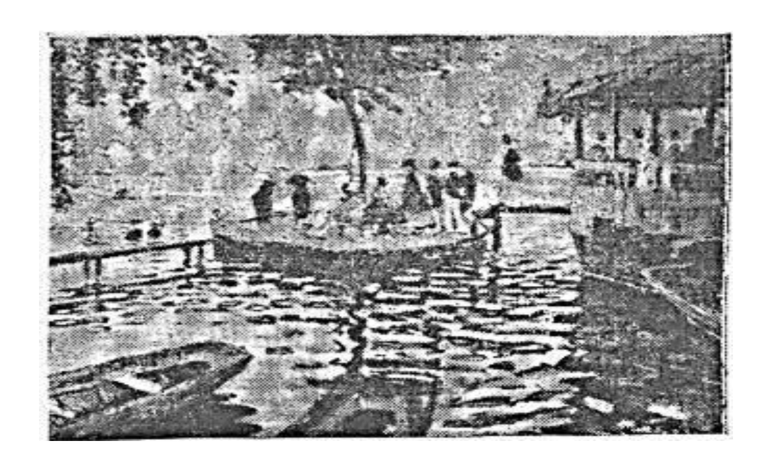
٧– سلة الفاكهة : امبروسيانا، ميلانو – كارافاجيو



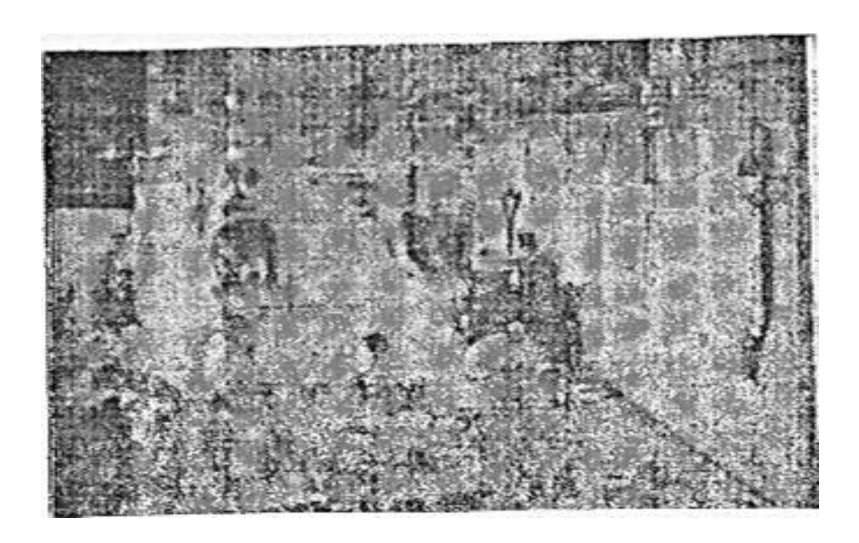
١٢- النزهة : اللوفر . باريس – مانيه



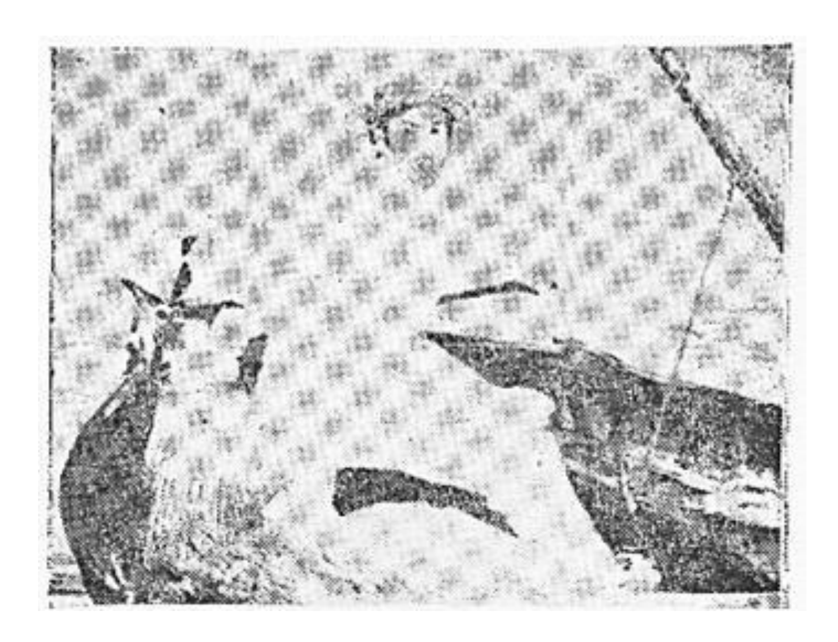
١٣- امرأة وببغاء : متحف المتروبوليتان . نيويورك -كوربيه



١٤– بركة الضفادع : متحف المتروبوليتان . نيويورك – مونيه



١٥– عمال الطرق في بيرن : مجموعة بتلر . لندن – مانيه



١٦– في القارب : متحف المتروبوليتان . نيويورك – مانيه



١٧ – الخادمة : المعرض الوطني . لندن – مانيه



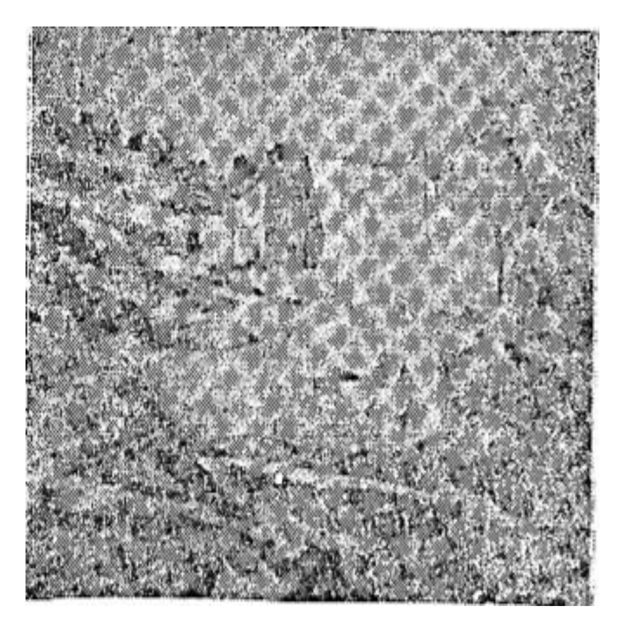
١٨ – العم دومينيك : متحف المينيابولي – سيزان



١٩– سور الحدود : مجموعة دوران رول . باريس – سيزان



٢٠– صورة فيكتور شوكيه : كانستال باسيل – سيزان



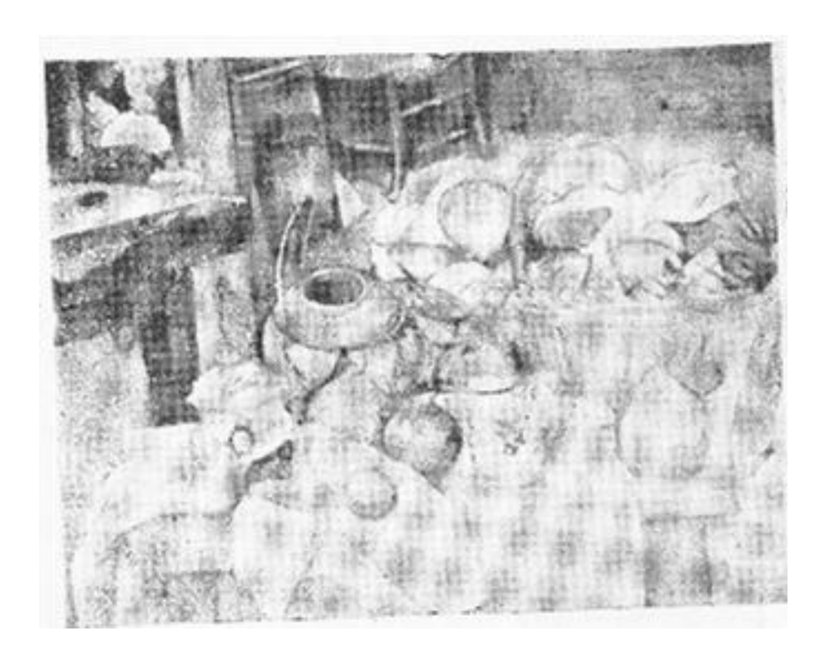
٢١- بيوت في بروفانس : مجموعة هاريسون . نيويورك - سيزان



٢٢- مدام سيزان في بيت الزهور الأخضر . مجموعة ستيفن كلارك . نيويورك - سيزان



٢٣– لاعبو الورق : مجموعة بيلليرين . ستوكهولم – سيزان



٢٤– منضدة المطبخ : اللوفر . باريس – سيزان

التأريخية التي تعود إلى القرون الوسطى بدلا عن آثار الاغريق والرومان، أو حوادث الحياة المعاصرة بدلا عن الاساطير . وقد أعطوا أهمية جديدة إلى التوافق في التلوين وإلى حركة الأشخاص، إلا أن أسلوب الرسم الموروث من عصر النهضة لم يتغير، في حين أن التغيير حدث في مفهوم الرسم، وكان ذلك من ابتداع مانيه والانطباعيين .

من المفيد أن نذكر هنا أن مانيه رسم أشهر لوحاته (أولمبيبا) سنة ١٨٦٣، وكان آنكر Ingres ما يزال حيا في ذلك الوقت، أما آنكر هذا فكان قد حظى بالكثير من التعظيم والاجلال في بلاط نابليون الثالث عام ١٨٥٥ باعتباره أعظم الفنانين في اظهار الجمال، حتى أنه عين مستشارا للامبراطورية، وحين مات، بعد أربعة أعوام من رسم مانيه (لاولمبيبا)، أعلن رسميا أن كل عمل فني عدا تلك الأعمال التي ظهرت منذ أيام هوميروس حتى آنكر، إنما هو باطل وتقليد . أما الرجل الذي أراد أن يحطم المبدأ القائل بضرورة اتخاذ الجمال مثلا أعلى والذي أكد بشدة على وقوفه ضد الكلاسيكية فكان يوجين ديلاكروا، وقد كتب ديلاكروا يقول : " إذا فهم أحد من رومانسيتي اظهاري الحر لانطباعاتي الشخصية، ومعارضتي للنماذج المستنسخة في المدارس، واشمئزازي من التوصيات الاكاديمية، فإنني أجد نفسي مضطرا إلى الاعتراف بأنني رومانسي " . لقد عمل ديلاكروا في الحقيقة أكثر من غيره من أجل تجديد إدراك الفنان للشكل، والتحرر من فكرة النحت والجمال الاغريقيين . إلا أنه كان مشغولا جدا بمواضيعه الرومانسية والأدب والشعر إلى درجة أنه لم يستطع أن يتجنب الوصول إلى اتفاق مع

الأشياء التي كرهها . وبالإضافة إلى ذلك فإنه احترم التقاليد السابقة عند رسمة للجسم النسائي .

أما إذا بحثنا في أسلوب كوستاف كوربيه فإننا سندرك أنه شعر بضرورة تحرير نفسه من القواعد الاكاديمية الخاصة بالشكل، إلا أن شعوره هذا كان أقل حدة من شعور ديلاكروا . لقد أشار شارل بودلير إلى أن كوربيه كان فنانا قويا، وأن رسمه، بقدر ما يعني الأمر تماسك الشكل، قريب من رسم آنكر . والواقع أن هذا الفنان الواقعي الكبير إنما استفاد من فن الماضي لأنه أراد أن يرينا اصالته ويثبت لنا أنها تعود إلى زمن جرو Gros وجيريكو، أي إلى إدراك للشكل أقدم من ادراك ديلاكروا له أقل روحية وشعرية، إلا أنه مرتبط بتقاليد عصر النهضة .

كانت هذه حالة الرسم حين بدأ ادوار مانيه العمل . وكان قد تعلم من كوتور طريقة كانت بصورة عامة اكاديمية أكثر منها كلاسيكية أو رومانسية أو واقعية . ونحن نعرف أن مانيه ثار ضد تعاليم كوتور، إلا أنه كان قد ظل في مدرسته ست سنوات، ثم درس فيلاكويز ورفائيل وافرانز هالز . وقد اعتبر نفسه عاصيا إلا أنه لم يعرف طبيعة أو هدف ثورته . غير أنه كان شاعرا بأخطاء الرسم التأريخي، مثل كوربيه، وقد كان نحن كثيرا إلى الشكل غير المنهي انهاء تاما بدرجة غير معقولة، إلى شكل من أشكال ديلاكروا، إلا أنه كان في الوقت نفسه يكره كوربيه ويعتبره عاديا، ولم يكن يميل إلى ديلاكروا، لأن الرومانسية أصبحت شيئا قديما بالنسبة إلى شبان سنة ١٨٦٠ المتحذلقين .

ويخبرنا أنطونين براوست، باعتباره صديقا لمانيه قائلا : "كان مانيه قادرا على تخطيط اللاشئ في مفكرته – وجه جانبي، وقبعة، وانطباع خاطف سريع – فإذا أتاه في اليوم التالي صديق ورأى المخطط وقال له : مانيه، يجب أن تكمل هذا الرسم، فأن مانيه سيضحك ويجيب قائلا : أتظنني رساما تأريخيا ؟ كانت هذه العبارة (الرسام التأريخي) بالنسبة إليه أعظم إهانة يمكن أن توجه إلى فنان . وقد يضيف مانيه قائلا : ليس هنالك أمر أشد اضحاكا من إعادة رسم الشخصيات التأريخية . هل ترسم رجلا كما تدلك على أوصافه شهادة موته ؟ إن هنالك أمرا واقعيا واحدا ذلك هو أن ترسم حالا، وبحركة واحدة، ما تراه، فإذا استطعت فقد حصلت عليه: وإذا لم تستطع فإنك تحاول ثانية . وكل ما عدا ذلك هراء!"

لقد بحثنا سابقا مشكلة الشكل غير المنتهي، ورأينا كيف أن جورجيون وليوناردو وميكل انجلو شعروا بضرورة الذهاب إلى أبعد مما يذهب إليه صانع الخزف اليدوي، والتأكيد على أن الرسم يجب أن يكون أسمى من كل أعمال العقل، إلا أن العمل اليدوي بدأ ينال الأهمية والتذوق بعد ذلك . وليس من شك في أن الجميع قد أعجبوا بلوحة من لوحات كوربيه لما فيها من اتقان يدوي وليس لما فيها من قيم روحية . والتأكيد على الشكل غير المنهي . عاد مانيه إلى التصريح برغبته في القيم الروحية ضمن حدود الشكل نفسه . أما الكلاسيكية والرومانسية والواقعية فكانت كلها أفكارا فرضتها القواعد العقلية أو الاخلاقية فرضا على الفن . إلا أن المثل الاعلى في الشكل غير المنهي كان ضروريا منذ

البداية، منذ الادراك الأول للعمل الفني . وكان في الحقيقة رفضا للوهم القائل بأن الفن يجب أن يقلد الطبيعة بدقة . وقد استبدل مانيه النهاية الواقعية بالنهاية التصويرية .

لقد واجه هذه المشكلة نفسها فنانان عظيمان هما كونستابل وكورو قبل مانيه بأربعين عاما . وقد حققا انجازاتهما الرائعة بالتوقف عن الرسم حالما كانا يشعران بأنهما عبرا عن الخيال تعبيرا تاما وقبل أن يبلغا وهم الواقع . إلا أنهما كانا يعرفان أن الاكاديمية الملكية والصالون الباريسي رفضا لوحاتهما الممتازة في الوقت الذي كان فيه هذان الصالونان يعرضان النهايات الوهمية فقط . فأما كونستابل فقد رسم لوحتين . احداهما لنفسه والأخرى للاكاديمية الملكية، إلا أنه فقد في الثانية كثيرا من قيمته الفنية التي كان قد خلقها في الأولى . أما كورو فإنه لم يجرؤ على ارسال لوحته (جسر نارني) إلى الصالون الباريسي، تلك اللوحة التي نعجب بها الآن، والتي يضمها متحف اللوفر باعتبارها إحدى لوحاته العظيمة . وقد رسم بدلا عنها نسخة أخرى، موجودة الأن في المعرض الوطني في اوتاوا، وترينا هذه النسخة عودة لا حد لها إلى تقليد القرن السابع عشر . وقد نظر في هذه النسخة إلى المستقبل من أجل نفسه، إلى الماضي من أجل الصالون .

أما مانيه فقد رفض أن ينحني لذوق الاكاديمية والجمهور . لقد عرض للجمهور رؤاه (الناقصة) عن الواقع، إلا أن هذا الجمهور لم يستطع أن يميز في ذلك شيئا من الواقعية، فاعترض على ذلك أشد

الاعتراض . إلا أن مانيه التزم مبدأه بشدة مما أدى إلى رفضه، فافتتح معرضا خاصا به في سنة ١٨٦٧ خارج المعرض العام، وكتب في قائمة لوحاته يقول : " لم يكن مانيه راغبا في معارضة شئ، بل على العكس، ولدهشته الشديدة، وقف الآخرون ضده . هنالك طريقة تقليدية لتعليم الأشكال والوسائل واخضاع الأشياء للابصار، والرسم، وأولئك الذين يتدربون على مثل هذه الأسس لا يستطيعون أن يوافقوا على غيرها، وبهذا يصبحون متعصبين بسطاء ويصبح كل ما هو خارج نطاق قواعدهم شيئا بلا قيمة .... إن مانيه ... لم يدَع بأنه آت ليقلب الشكل القديم في الرسم أو ليخلق شكلا جديدا، إنه إنما يريد أن يكون نفسه، لا آخر غيره".

وبالرغم من رغبته الصادقة في تجنب ما لا داعي له من الكفاح والنضال في سبيل ذلك . فإن الاكاديمية اعتبرته عدوها الأول ولم تسامحه أبدا على استقلاله عن التقديم الوهمي للواقع .

يحرر الفنان نفسه من تقليد ليحصل على مثل أعلى جديد، فأما المثل الأعلى التقليدي فكان الجمال . وقد اخترع ديلاكروا نوعا جديدا من الجمال : أما كوربيه فقد أنكر الجمال لأنه أراد أن يلتزم الواقع، في حين أن مانيه لم يهمل الواقع فحسب وإنما أهمل الجمال أيضا . فماذا كان مثل مانيه الاعلى ؟ لقد كان أن يستعمل عقله لعزل حسيته والاحتفاظ بها حرة من أي اتجاه مدرك سابقا . فأما الحسية فهي موجودة في أساس كل خلق فني . إلا أن هذه الحسية تعتبر بالنسبة لغالبية

الفنانين نقطة انطلاق للوصول أما إلى الواقعية أو إلى الجمال . فهل تستطيع الحسية وحدها أن تكون مثلا أعلى ؟ أجل إنها تستطيع أن تكون ذلك بشروط معينة . فأما الواقع الخارجي فهو بالنسبة إلى أي فنان نوع من الفوضى التي يجب أن يختار الفنان منها بعض العناصر ويرفض الأخرى، ويجعل من الأشياء التي يختارها كلا كاملا . ويمكن خلق هذا الكل طبقا لقواعد الجمال الكامل فتكون نتيجة ذلك الرسم المثالي . ولكن أفرض أن الرسام ذاتي في أنه ينظم الانطباعات التي يستلمها من الواقع ويخلق بواسطتها انطباعات متماسكة بنفسها دون أي تحوير قائم على أساس ضبطها وفقا للواقع أو الجمال المثالي . فماذا ستكون النتيجة ؟ إنها لن تكون غير تعبير عن طريقة النظر إلى الأشياء . وعن الرؤيا النقية . وعن كل مرن الألوان – بل عن الشكل للشكل نفسه .

كان الرومانسيون والواقعيون قد عادوا إلى القناعة الفنية، في حين قدم مانيه نظاما جديدا للشكل الفني دون أن يشعر بأنه كان نظاما جديدا، وكان هذا هو العنصر الجديد الذي أضفاه مانيه على الفن، نقطة الانطلاق التي فرضها مانيه فأصبحت المهد الذي ولد فيه فجر الفن الحديث .

إن اللوحة التي يظهر فيها هذا العنصر الجديد هي (أولمبيبا)، وقد رسم مانيه في العام الذي رسم فيه تلك اللوحة، أي في سنة ١٨٦٣، (النزهة) صورة رقم ١٢، التي أظهر فيها أنموذجه المألوف، فيكتورين ميراند، عارية . وترينا وضعية الفتاة أنه إنما أراد في رسمها أن يقلل ما استطاع من تكتل الهيئة الانسانية، ليجعلها شيئا شفافا أثيريا، إلا أنه ما يزال في هذه اللوحة مخلصا لجمال فتاته . أما حين رسم (أوليمبيا) بعد

شهور من رسمه (النزهة) فإنه ضحى فيها بكل ما يفتنه في الجمال من أجل توفير التماسك الفني في الرؤى التي أراد أن يبرزها . لقد حول الفتاة هنا إلى شئ هو في وقت واحد صنم معبود ولعبة أطفال، أما تلك الشفافية الاثيرية، فهي على قلة شدتها، متماسكة ثابتة، بالإضافة إلى ما في اللوحة من خطوط معتمة الغاية منها هي التأكيد على حيوية الشكل، أو بعبارة أخرى، أن الصورة واضحة أكثر من وضوح تلك الشفافية الأثيرية الباهتة . ويلوح هذا الوضوح في الأشياء الأخرى التي تحتويها اللوحة أيضا كالوسادة والأغطية والوشاح الوردي، ورداء الخادمة الزنجية. مما يهب اللوحة مناطق مختلفة من الوضوح موزعة على مقدمتها في حين يبرزها على قوتها أساس خلفي من الألوان المعتمة . وليس هنالك في اللوحة تحول تدريجي من الضوء إلى العتمة، وذلك لأن مثل هذا التحول يذيب سطوع الألوان ونقائها، بينما يعني غيابه أن اللون سيكون أغنى حتى إذا لم يكن قويا . ويعتمد كل عنصر في اللوحة على هذا الغرض العام الذي يحققه الفنان باظهار مناطق من الألوان هي من التناسق والقوة بحيث أننا نلمس فيها نوعا من التأكيد على لدونتها بالرغم مما فيها من أثيرية باهتة .

أما سر التأثير القوي الذي تحققه اللوحة فهو كامن في الملامح الساحرة، الحالية الخاطفة، حيث نجد الفن هنا إنما يتشرب الجمال والحقيقة والحياة معا . ولم يكن هذا الفن من ذلك النوع الذي كان ثيوفايل كوتيه يبشر به، الفن للفن، والذي كان قاعدة لتذوق أعمال انكرس، وإنما كان ابداعا حرا يتضمن مبدأ لم يدركه الفنان نفسه، مبدأ

فتح الطريق إلى الفن الحديث – مبدأ الاستقلال الفني .

يعود هذا الاكتشاف إلى طبيعة مانيه الاستقلالية وحدها، وإلى إيمانه بالفن الذي خلقه هو أكثر من ايمانه بالأشياء التي رآها في الطبيعة أو في أعمال الفنانين السابقين .

ولا حاجة بنا إلى القول بأن المرأة العارية كانت وما تزال موضوعا مفضلا لدى الكثيرين من الفنانين، فإلى جانب لوحة جورجيون (فينوس) التي بحثناها سابقا، نجد أن تيتيان جمع في لوحاته التي رسمها لفينوس بين اظهاره لجمال العري وبين موضوع دائم التكرر، موضوع المرأة التي تنتظر ملابسها لتأوي إلى فراشها، تلك الملابس التي تجلبها الخادمة من درج في الناحية الأخرى من الغرفة . وعلى هذا فإن هذه اللوحة لا تمثل امرأة عارية فقط وإنما تمثل أيضا لحظة حدوث من لحظات حياتها .

أما (فينوس) التي رسمها فيلاكويز، فإنها تحمل طابعا أكثر واقعية وتوحي بحيوية أعظم، شديدة التأثير، تفرض الجمال المادي فرضا على الناظر إليها . أما كويا فإنه تصو فينوسه في لوحته (ماجا ديرنودا) على شكل امرأة مستسلمة استسلاما تتجلى فيه رقة مفتعلة ذات أثر ساحر . فإذا قارنا تلك اللوحات مع بعضها البعض على ضوء المفاهيم النفسية، وجدنا أن لوحة (ماجا) هي أقرب الجميع إلى لوحة (أوليمبيا)، إلا أن لوحة مانيه تلوح بعيدة كل البعد عن أعمال الفنانين السابقة . متميزة عنها جميعا . رسم كوربيه (امرأة وببغاء) " صوة رقم ١٣ " في الوقت الذي رسم فيه مانيه (أوليمبيا) تقريبا، وتعتبر تلك اللوحة واحدة من أخطاء

كوربيه الكبيرة، إذ نجد فيها المزيج البشع المؤلف من الاكاديمية والواقعية . ويتجلى نقل الواقع إلى الفن، وما نتج عن ذلك من استقلال فني حققه مانيه، خاصة في (أولمبيا) بصورة واضحة، إذا تطلعنا إلى لوحة من لوحات كوربيه تطلعا مقارنا .

لقد رسم مانيه، حتى سنة ١٨٧٩ عند اشتعال الحرب الفرنسية البروسية، بعض اللوحات الرائعة ولوحات أخرى أقل نجاحا دون أن يبدل شيئا من المبدأ الذي تجلى في (أولمبيا) . ومن تلك اللوحات الرائعة (عازف الناي – ١٨٦٦، اللوف . باريس) وجانبا من لوحة (اعدام مكسمليان – ١٨٦٧، المعرض الوطني . لندن)، ويصور هذا الجانب جنديا يفحص بندقيته . أما بعد سنة ١٨٧٠ فقد فهم مانيه حقيقة كان قد أهملها من قبل، هي أهمية المنظر الطبيعي في تقاليد عصره، فقد كان رسم المنظر الطبيعي يعتبر أسلوبا خاصا في القرن التاسع عشر، وقد بدأ المنظر الطبيعي منذ سنة ١٨٣٠ فصاعدا يحصل على مكان الزعامة في الذوق العام . وقد يتساءل البعض اليوم عما إذا كان كورو لم يؤثر تأثيرا أعمق وأوسع على الفن مما فعل ديلاكروا . وعلى كل حال، فقد كان بلوغ الاستقلال الفني أسهل في رسم المناظر الطبيعية مما هو عليه في رسم الاشخاص الذي يجب أن يتبع تقاليد موروثة من آلاف السنين .

أما اللوحات التي رسم فيها كورو أشخاصا فهي تعتبر اليوم من الروائع، وتصلح مثالا على ذلك لوحته (امرأة ولؤلؤة)، إلا أن معاصريه لم يعجبوا بها، لأن كورو لم يتبع في رسمها قاعدة واحدة من القواعد التي

كان يتبعها غيره في رسم الاشخاص . لقد أراد أولئك الرسامون أن يظهروا التركيب الداخلي لأشخاصهم، مدركا على أنه انتقال من الداخل إلى الخارج . أما كورو، فهو على العكس منهم جميعا، تصور أشخاصه من الخارج، أي من تأثيرات الضوء والمحيط المنعكسة على الأجساد – ولهذا تميز شخوصه بالنعومة والرقة . وهذا يعني أن شخوصه لم تبد منفصلة عن محيطها، وإنما ممتزجة مع الأشياء المحيطة . وبعبارة أخرى، فإن كورو عكس في أشخاصه تجربته الحسية للمنظر الطبيعي، فكان أسلوبه في رسم الأشخاص هو أسلوب رسم المناظر الطبيعية نفسه .

ويهمنا أن نتذكر الآن كيف أن الانطباعية إنما ولدت في التجربة الحسية للمنظر الطبيعي . وكان مونيه ورينوار يرسمان في (بركة الضفادع) أنظر صورة رقم ١٤، حين فهما لأول مرة ماذا كان يجب عليهما أن ينجزا بواسطة تحليل الألوان التي رأوها في انعكاسات الاشياء على الماء . ونستطيع القول بأن اللحظة التي بدأت فيها الملاحظة الواقعية لتحلل الألوان في الانعكاسات المائية تعتبر مبدأ أسلوبيا جديدا، والتي اتسعت فيها التموجات الضوئية وشملت كل عناصر الرسم، كانت تلك اللحظة هي التي ولدت فيها الانطباعية . وقد كان مثل هذا الاسلوب مدركا في رسم المناظر الطبيعية أكثر مما كان عليه في رسم الأشخاص . وكان رينوار هو الذي استطاع لأول مرة أن يجد تفسيرا انطباعيا للأشخاص وأن يستخلص منه رقة جديدة لا يمكن أن تفوقها رقة .

على أن مانيه لم يكترث لرسم المناظر الطبيعية قبل سنة ١٨٧٠،

ولم يكن ميالا إلى كلود مونيه والانطباعيين . وبالرغم من صلة فنهم بفنه، وعداوة الصالون والأكاديمية لهم جميعا، فإنه لم يعرض لوحاته مع هؤلاء الانطباعيين . إلا أنه بدأ منذ سنة ١٨٧٣ يقلد إثر كلود مونيه أسلوبه في تحليل الألوان وتأثيرات الضوء، ذلك التحليل الذي كان الانطباعيون قد تمكنوا منه في ذلك الوقت .

وترينا لوحة (لعبة الكروكي) بكل وضوح كيف كان ادراك مانيه للهيئة الإنسانية بالنسبة إلى الأشجار المحيطة بها والتي تطفح بالضياء . أما (عمال الطرق في شارع بيرن) " صورة رقم ١٥ "، والتي رسمها في سنة ١٨٧٨ فترينا سطوع الضوء والظل، واللمسة التموجية، والحيوية المتدفقة التي لم يستطع الانطاعيون أن يحققوها . ويمكن أن يقال ذلك نفسه عن لوحات أخرى رسم فيها أزهارا، كلوحة (أزهار البايوني في مزهرية) التي رسمها عام ١٨٨٣ .

كان إدراك الهيئات الإنسانية من وجهة النظر الانطباعية أمرا صعبا على مانيه أيضا . إلا أننا نستطيع أن نعتبر لوحة (في القارب) صورة رقم ١٦، التي رسمها عام ١٨٧٤ والموجودة في متحف المتروبوليتان في نيويورك، محاولة إلى أطياف شمسية . إلا أن الصورة التي حقق فيها مانيه رؤى انطباعية للأشخاص على أروع ما يكون هي (الخادمة) " صورة رقم ١٧ " الموجودة في المعرض الوطني بلندن . ونرى في مقدمة هذه اللوحة جماعة من الأشخاص، متنوعة الضوء والظل والاضداد تنوعا شديدا، ومنظمة على شكل تصور واحد من الضوء والظل يغطي على

الشخوص المنفصلة، أما تحويل الهيئات إلى ضوء وظل فقط فهو كامل كل الكمال فيها .

لقد أدرك مانيه قبل سنة ١٨٧٠ نوعا من الفن متحررا يذهب إلى أبعد مما تذهب إليه الطبيعة أو الجمال فيما يمليانه على الفنان . وبعد سنة ١٨٧٠، وبفضل الانطباعية، بدأت حرية مانيه تميل إلى الأسلوب التركيبي للشكل واللون والضوء . ونستطيع أن نقول هنا أنه زود الانطباعيين بشئ من الجمالية وأخذ عنهم الطريقة الفنية . أما الحقيقة، فهي أن اسم مانيه يجب أن يسجل في بداية قائمة الاستقلال الفني الحديث .

قال جول لافورك سنة ١٨٨٣، وهي السنة التي مات فيها مانيه، ان الانطباعية لم تكن تشبه أو تعادل الواقعية الخاطفة العابرة، وإنما كانت تقريرا ترسله الحاسة البصرية . أي أن لافورك فهم أن تماسك الخيال لدى الانطباعيين لم يعد عبدا لتحكم الواقع وإنما صار نتاجا من الرؤى تبرره الرؤى نفسها لا غيرها . ولم يكن لافورك ليفهم ذلك لولا أنه درس نظرية كونراد فيدلر في الرؤيا النقية .

على أنه ما من شك في أن مانيه لم يسمع بمثل هذه النظرية ولا بأية فلسفة جمالية، وإنما اخترع فنا صار أعظم مثال على نظرية فيدلر أكثر من أية نظرية أخرى في العصر الحديث . كان الاستقلال الفني المرتكز على الرؤيا النقية نقطة التقاء الفن والجمالية في نهاية القرن التاسع عشر .

سيزان

إذا كان المقصود بالفن الحديث فن اليوم أو فن النصف الأول من القرن العشرين، فيجب علينا الاعتراف بأن التكعيبية قد غلبت على هذه الفترة كلها . كانت الفوفية أول ثورة ذوقيه في هذا القرن . لا التكعيبية . إلا أن الفوفية لم تستمر، وإنما ذابت في التكعيبية . وكانت هنالك حركات أخرى تجد من المشجعين أكثر مما وجدته التكعيبية . ومن تلك الحركات التعبيرية والمستقبلية، إلا أننا نشعر اليوم أن تلك الحركات قد تلاشت، في حين أن التكعيبية، على العكس، ما تزال تحيا، كما كانت تحيا منذ أربعين عاما، رغم أنها اليوم تختلف جدا عما كانت عليه في ذلك الوقت . إلا أن من صفات الحركات الحية أن تتغير وتتطور، وذلك لأنها يجب أن تجيب على المشاكل الجديدة، كما أن الأساس الذي تنهض عليه التكعيبية تفسير الواقع بأشكال هندسية مجردة لغرض إدراك الاستقلال الفني – يلوح اليوم في منتهى الحيوية . لقد انبعث كل ما في الهندسة والزخرفة الحديثين عن التكعيبية . ويمكن تعريف التكعيبية بأنها عصر نهضة الإدراك الهندسي الذي خسره القرن التاسع عشر .

تدين الفوفية والتعبيرية بأصولها إلى كوكان وفان كوخ، أما التكعيبية فهي تدين بذلك إلى بول سيزان، الذي ولد سنة ١٨٣٩ في مقاطعة ابكس آن بروفانس في جنوب فرنسا ومات هنالك عام ١٩٠٦ . ولقد توفر لسيزان أعقد وأكمل إدراك فني، كان من العظمة بحيث أن أجيالا

عديدة من الرسامين اعتبرته نموذجها الأول . لقد كان سيزان نفسه كاستاذ أعظم شهرة منه كفنان، رغم أن فئه هذا إنما يتجلى في لوحاته التي أنجزها بصورة نهائية أكثر من تجليه فيما قاله أو كتبه في رسائله .

تقع الفترة الأولى من نضوجه بين ١٨٦٥ – ١٨٧١ . وكان يومها يريد أن يكون واقعيا، فاستعمل السكين بدلا عن الفرشاة لوضع طبقات أصباغه، وهبط إلى منتهى الحيوانية مع صديقاته اللواتي رضين بأن يجلسن له كنماذج، إلا أن إسرافه في حسيته ومزاجه الحاد منعاه من اظهار الواقع . لقد نظر سيزان إلى عذاب طبيعته الداخلية أكثر من نظره إلى حياة الواقع الخارجي، فكان أن قدم تصورات هي سحرية أكثر منها واقعية، وأكثر تعبيرية منها تمثيلية لموضوع ما .

بدأ كاميل سيزارو في عام ١٨٧٢ يوحي إلى سيزان بأن يولي الواقع الخارجي من العناية أكثر من تلك التي يوليها انفعالاته الداخلية . ولم يتعلم سيزان أن يمثل الطرق، والاكواخ المسقفة بالقش والحقول والأشجار في صوره، وإنما أضفى عليها تأثير الضوء والظل بواسطة بقع الأسلوب الانطباعي . واستعمل سيزان هذا النظام حتى نهاية حياته، لأنه لم يرد أن يتخلى عن الحيوية التي استطاع الحصول عليها بواسطة الأسلوب الانطباعي . إن الوان الظل الزرقاء . والوان الضياء البرتقالية تهب لوحاته عظمة لا يمكن أن يحصل عليها فنان بواسطة الأسلوب القديم (التظليل المتداخل تدريجيا في الضوء) . وانسحب سيزان بعد عام ١٨٧٨ من جماعة الانطباعيين لأنه شعران عليه أن يتأمل وأن يجد،

كما قال، نظرية خاصة به في الفن . وهنا يجدر بنا أن نذكر أنه في حوالي ذلك العام نفسه انسحب كثيرون من جماعة الانطباعيين ليتبعوا أساليب خاصة بهم .

أما أسلوب سيزان فقد تميز باستبداله إظهار العناصر السطحية بالتركيب المرئي للأعماق، في حين فضل الانطباعيون الاستمرار على إظهار العناصر السطحية . وكانت عودة سيزان إلى البعد الثالث من أجل ربط الانطباعية بعظمة فن الماضي الذي تحفل به المتاحف . وتطلب هذا الأسلوب الجديد من سيزان تلميحا إلى الأشكال الهندسية، كما قال في عام ١٩٠٤ : " انظر إلى الطبيعة كاسطوانة، أو محيط، أو مخروط، أو أي مجسم آخر، بحيث أن كل جانب أو سطح منه يتجه نحو نقطة مركزية إن الطبيعة بالنسبة إلينا هي شئ يعتمد على العمق أكثر منه على السطح – ومن ذلك تتضح ضرورة تقديم هذه الطبيعة بواسطة التموجات الضوئية التي تمثلها الألوان الحمراء والصفراء (أي ما يوحي باللون البرتقالي)، مع عدد كاف من الوحدات الزرقاء لاضفاء جو هوائي . "

كان التركيب الهندسي والأشكال الهندسية، والجمع بين البرتقالي والازرق هي العناصر الثلاثة التي جمع بينها سيزان والتي مكنته من إدراك لون الرؤى الاعماقية المرن . ومن هنا نشأ حبه للحجوم – الأشكال المرنة المدركة بواسطة الألوان .

كان سيزان إذا أراد يرسم شيئا يقع على مبعدة : كجبل القديس فكتور، أو خليج مرسيليا مثلا، مضطرا إلى تقريب الأشياء الموجودة في

الأفق، وكان عليه أن يعوض هذا التغيير في الرؤيا، فاحتفظ بالعلاقة البعدية بين القرب والبعد، مختارا في ذلك تغيير مقدمة اللوحة وجعلها ابعد مما هي عليه في الواقع . أي أنه جرد كلا من مقدمة الصورة ونهايتها من وضعيهما الحقيقيين واستبعد من المسافة المكان الذي كان يقف فيه، وبذلك استبعد أيضا أية إشارة ذاتية . وهكذا نظم سيزان العلاقة الموضوعية، لا لأنه كان موضوعيا بالنسبة للطبيعة، وإنما بالنسبة إلى اللوحة، بالنسبة إلى الفن بعبارة أخرى . وصار استقلال الفن في وجه الطبيعة أكمل من استقلاله لدى الانطباعيين، لقد أصبح عالما جديدا، عالما خياليا متطورا على مدى خط معادل لخط التطور الطبيعي، لا يلاقيه إلا في اللانهاية !

ولم يقيد سيزان نفسه بتلك التغييرات الضرورية عند قيامه بتصغير المسافة الحقيقية بينه وبين الأشياء البعيدة . وقد شعر أيضا بأن عليه أن يدرس تلك الأشياء من أكثر من وجهة نظر واحدة . إن معرفتنا للأشياء تكون أعظم كلما استدرنا حولها . وبالإضافة إلى ذلك فإن اظهارها من مختلف وجهات النظر يزيد ويؤكد على ميزاتها الحجمية، إلى جانب أن هذا الإظهار هو في الوقت نفسه مغير ومملوء بما هو فوق العادة من الحيوية المتدفقة . وألم يستخدم سيزان تنوع وجهات النظر في اظهاره للحياة الساكنة فحسب، وإنما استخدمه في المظاهر الطبيعية، بل حتى في صور الأشخاص . إلا أنه لم ينس كيف يحتفظ بالتعادل بين الرؤى الفنية والرؤى الطبيعية . أما التكعيبيون، فقد استفادوا من تحررهم من وجهة النظر الواحدة، ولم يبقوا على هذا التعادل ومشابهة الرؤى الفنية

للرؤى الطبيعية، وبهذا فإنهم إنما وضعوا عينين في منظر جانبي للوجه ! أي أنهم قدموا تتابعا لمختلف مظاهر شئ ما بدلا من مظاهر الحدوث الواحد . وكانت نتيجة ذلك أن التكعيبية اختلفت كثيرا عن تكعيبية سيزان الذي كان مبدعها .

وهنا تتجلى نقطة افتراق مهمة جدا بين الفن الحديث وفن الماضي . فمنذ زمن برونيلليشي وماساشيو بدأت رؤى المسافة تنتظم بالتجسيم الهندسي، وأصبحت وحدة المسافة قاعدة اطاعها الانطباعيون أنفسهم، غير أن سيزان حطم وحدة المسافة باستعماله وجهات النظر المختلفة وبخلقه تتابع الرؤى .

أما الأمر المدهش، فهو إنه في الوقت نفسه حور بيرسون فكرة المسافة في (مقالة عن معطيات الإدراك المباشرة) التي نشرت عام ١٨٨٨ والتي اعتبر فيها استمرارية الزمن الأساس الأول للإدراك وانقص المسافة إلى نقطة واحدة في الزمن . لقد قال : " أن كلا من الحالات التي تدعى بالحالات المتعاقبة هي : حقيقية فقط بالنسبة إلى الإدراك الذي يستطيع أن يحتفظ بها أولا ومن ثم يضعها الواحدة بجانب الأخرى بواسطة اسباغ صفات خارجية عليها بالنسبة لعلاقتها الواحدة بالأخرى . " وترينا عملية وضع الأشياء الواحدة بجانب الأخرى في المسافة، كما تلوح في لوحات سيزان، وكما تنبأ بها بيرسون وحدة حقيقية التأثير من الحسية والخيال والتفكير . وكان ذلك نذيرا بالثورات التي حدثت في هذا القرن في الحقلين الفني والعلمي .

وبعد أن حقق سيزان استقلاله الفني في الشكل واللون حوالي سنة ١٨٩٥، بدأ يرسم بالألوان الزيتية والمائية بسهولة فائقة، دون أن ينسى تعزيز تركيبه المثالي وفي الوقت نفسه الإصرار على الاحتفاظ بحيوية التلوين الانطباعي وحتى بالتأثيرات السحرية التي كان قد تعلمها في سنواته المبكرة . وبعد أن لمس من الفنانين الشبان كثيرا من التشجيع والاهتمام، بعد سنوات عديدة من النسيان والاهمال، طفق يعمل بكل ما أوتي من جهد وقوة حتى مات عام ١٩٠٦ .

تعتبر لوحتاه (الثلج الذائب) و (اغواء القديس انطونيو) مثالين على أعماله فترته الأولى . فأما (الثلج الذائب) التي رسمها حوالي سنة ١٨٧٠ فترينا عنفا غير اعتيادي في المفارقة بين مناطقها الساطعة بالضياء وتلك المظلمة . وتظهر الأشجار ومنحدرات الجبال، والغيوم كأنها في اللحظة التي تسبق العاصفة . وعليه فإن هذا التضاد بين الضوء والظل يصور قوة الرياح العظيمة وعنف انفعالات الفنان الرومانسية . ولا تصور (اغواء القديس انطونيو) شيئا من ذلك التضاد بين الضوء والظل، وإنما تمثل عدم أهمية رسم الاشخاص بمقارنته بالتعبير، والتعبير الظاهر هنا هو الخوف، فكأن الاغواء لم يكن غير كابوس . وهنا نتذكر ان فلوبير أيضا صور اغواء القديس انطونيو ككابوس، إلا أن الخيال الرومانسي لا يمكن أن يذهب إلى أبعد مما ذهب إليه سيزان .

كانت لوحات سيزان بين عامي ١٨٦٥ – ١٨٧٠ صور أشخاص وحياة ساكنة . ولنأخذ مثلا على ذلك لوحته (العم دومينيك) " صورة رقم

١٨ "، فهي مرسومة بسكين، استعملها الفنان بطريقة جعلت لطخ الألوان الكثيفة تبدو وكأنها أشكال . أما الانتقال المفاجئ من اللون الأسود إلى لون البشرة الوردي الأحمر فإنه لا يلائم ما أراد الفنان تحقيقه فيها من غرض اثيري، لأن ذلك يتطلب انتقالا مرخما متدرجا من الضوء إلى الظل . إلا أن هذه الأثيرية لا تختفي اختفاء كليا في هذا الشكل، إذ أن سكين الفنان خلفت شيئا منها حين مرت على الألوان . أن سيزان ينشد إظهار الشكل عن طريق تطبيق الألوان بدلا عن التظليل المتدرج، ولهذا فإن الشكل يظهر متكتلا، مربعا بكيفية شديدة التأثير .

عرض سيزان في عام ١٨٧٤، وفي أول معرض للانطباعيين، ثلاث لوحات تضمنت (بيت المشنوق) . ويلوح في عنوان هذه اللوحة شئ من الأثر الرومانسي، ولكن ذلك لا يلوح في اللوحة نفسها، بل إن ذلك لم يحدث حقيقة في البيت الذي قصده سيزان بلوحته . وترينا هذه اللوحة كوخا بائسا وشارع قرية وبعض الأشجار العارية . ويستطيع الباحث أن يجد هذه البقعة التي صورها سيزان نفسها في قرية أوفر، حيث يجد أن سقف القش العتيق قد استبدل بسقف من الحجر، بينما اصلحت الطريق قليلا . إلا أن هذا كله خال من الطرافة . ولكن سيزان ببحثه عن الدافع الشعري داخل الرؤيا لا خارجها، حرر نفسه مما تقرضه الرومانسية مقدما من فرضيات وما يتجه إليه الخيال من اتجاهات . فأما اتجاها الطريقين المتقاطعين واختلافهما في المستوى فإنهما اتاحا له اختلاق المسافة، وأما خشونة الأبنية فقد سهلت عليه اظهار الحجمية (بدلا عن الخطوط) وتطوير شكل مفتوح . والحقيقة أن الحجمية بالنسبة إلى الشكل

المفتوح، هي كالأثيرية بالنسبة إلى الشكل المغلق . وهنا يحصل سيزان على الفخامة المنشودة، ولا يعود خياله مبتعدا ابتعادا انطلاقيا عن المركز، وإنما يتغلغل إلى قلب الشئ، ليدركه إدراكا كاملا .

وحين رسم (سور الحدود) " صورة رقم ١٩ "، حوالي سنة ١٨٧٦، كانت ألوانه قد أصبحت أكثر تنوعا وشدة فأما السور فهو بنفسجي تنعكس عليه زرقة الأشجا، وأما العشب فهو أخضر، والأرض خضراء صفراء، وجذوع الأشجار رمادية أو رمادية بنية، والأوراق خضراء، في حين يمتد غصن أصفر نحو المركز، والسطوح حمراء والسماء رمادية . وتلوح لمسات الفرشاة القصيرة متنوعة الاتجاهات، وتظهر على السور طيوف عابثة تفيض بالألوان المقعدة، كتلك التي تلوح لدى الانطباعيين في انعكاسات الأشياء على الماء، والتي رسمها مونيه أولا ومن ثم بيزارو وسيسلي . أما تأثير المسافة فيحققه الفنان بواسطة استغلاله لأتجاه السور المعارض وللتضاد بين الأشجار والسماء وبين السور والبيوت . أما الدافع والوسائل والأشكال والألوان فإنها كلها انطباعية، إلا انها تتميز بثبات وفخامة هما من ميزات سيزان وحده .

يمكننا أن نرى كيف أوحت الانطباعية لسيزان بكيفية إظهار الشكل في (صورة فيكتور شوكيه) " صورة رقم ٢٠ " وفيكتور هذا هو من أشد أنصار سيزان وأكثرهم شراء للوحاته . ويلوح في هذه اللوحة تأثير اللمسات المعتمة المطبقة على الضوء، مع مزيج لا نهائي من الألوان يتعاون مع التألق على ابراز لمسات الضوء في الصورة . كم تبدو

هذه الطريقة معقدة إلى جانب الهدف البسيط منها ؟ إذ ليست هنالك عملية دمج أشد عنفا من تلك التي تلوح في هذه اللوحة . لقد قيل أن خلف هذا الضياء المرتجف المرتعش يكمن شكل عنيف قاسي الملامح . ولكننا يجب أن نلاحظ أن هذا الشكل لا يكمن خلف الضياء ولا يبدو فوقه، وإنما تبرز قسوة الشكل من هذا الضياء المرتعش نفسه . ويظهر الرجل، كنتيجة لاتحاد الهيئة واللون، حساسا عبوسا حزينا متسلطا، يعيش في منتهى الاستقامة . فإذا قارنا هذه اللوحة بلوحة (العم دومينيك) لوجدنا أن فيكتور شوكيه) ليست خطوة عظيمة إلى الأمام نحو اكتشاف الأسلوب الخاص، فحسب، وإنما هي الفن الكامل .

وبعد هذه الفترة الانطباعية، انسحب سيزان كما قلنا من جماعة الانطباعيين ليجد الوحدة التي تمكنه من تبرير مجهوداته الفنية تبريرا نظريا باسباغ نظام هندسي على أعماله القادمة . وترينا لوحته (بيوت في بروفانس) " صورة رقم ٢١ "، أقل ما يمكن من الأبواب والشبابيك، لأن الفنان أراد أن يجذب الانتباه إلى المسطحات التي يرينا إياها غارقة في ضياء الشمس هنا وفي الظل هناك . وقد حقق الأثيرية في الأرض والصخور باستغلال سطوحها، ونفذ كل تصاميمه الهندسية على الرؤيا الحسية لكتلة الأشياء – هذا البيت وتلك الصخرة . إن هذه النوعية الحسية هي من القوة بدرجة أن المفهوم العام للوحة يلوح بسيطا متواضعا . وقد كتب سيزان في عام ١٩٠٥ إلى اميل بيرنارد قائلا بأن على المرء ان يعبر عن صور الأشياء التي يراها، مهملا في ذلك كل ما كان قد رآه قبلا . وقد أدرك في هذه اللوحة رغبته في أن يصبح (بدائيا) .

يستطيع المرأ إذا وقف على أحد التلال المشرفة على قرية ليستاك أن يرى خليج مرسيليا الرائع . أما في لوحة (قرية ليستاك) " صورة رقم ٢٦ "، المعروضة في متحف المتروبوليتان، فإن سيزان يتصور سطح البحر مائلا ليرينا كتلته المائية دون أن يفقد الشعور بالمسافة بسبب ذلك . أما هذه الكتلة المائية فهي ليست بعيدة ولا قريبة، وليست هنالك علاقة ذاتية لتقوم بالدلالة على الأشياء، وإنما يكتفي سيزان بالتداخل الحاصل بين السطوح المختلفة وبما تثيره من تفسير متخيل . ولهذا تعتبر هذه اللوحة موضوعية بصورة تامة، وليست موضوعيتها هذه بالنسبة للطبيعة وإنما بالنسبة إلى الفن . ذلك أن البعد والقرب في الطبيعة هما مصطلحان ماديان في عالم محدود، في حين أن عمل سيزان هو من التماسك والاكتفاء الذاتي بحيث أنه لا يمت بصلة إلى أي عالم مخصوص . إنه عالم قائم بذاته، مستقر في اللانهائي والكوني، ومزود برصانة الأشياء الموجودة منذ الاول .

لا يمكننا أن نقارن هذا العالم الخيالي بغيره لما فيه من عظمة لونية، ذلك أن توافق الألوان فيه رائع جدا، إلا أنه في الوقت نفسه هادئ يتميز بالرسوخ والثبات . لقد قال سيزان : " ليس هنالك رسم مضئ أو معتم، وإنما هنالك علاقات بين الوحدات، فإذا تم إدراك هذه العلاقات بصورة صحيحة كان من المستطاع بلوغ التوافق . وكلما زادت وتنوعت هذه العلاقات، كلما سرت العين أكثر . " وإذا قارنا (قرية ليستاك) بلوحة (بيوت في بروفانس) لوجدنا في الأولى مفهوما أعظم، وتنوعا أكثر في العناصر، وثباتا تركيبيا أشد، بل اننا نجد فيها كمالا أعظم في التنفيذ .

على أن سيزان لم يعد في حاجه إلى الضربات القصيرة المستقيمة ليبني نظامه هذا، إنما صار يرسم بلمسات ونبات صغيرة، وأصبح قادرا على تنويع تأثيراته بصورة غير محدودة، وصار هذا التنويع يبث الحياة في ثبوت أشكاله

يؤكد سيزان في لوحته (مدام سيزان في بيت الزهور الأخضر) " صورة رقم ٢٢ "، على النظام الهندسي، ويتجلى ذلك في استدارة الجبهة وفي العلاقة الناشئة بين الوجه البيضوي وخط الشعر، فكأنه بيضة موضوعة في ظرف البيض، وفي انتظام الملامح . ويمكننا أن نرى ضياء وظلال الألوان عنصرين متحكمين في اللوحة، وهما يتنفسان بما يوحي بطوعية هذا الشكل لديه، حتى ليشعر المرء أن سيزان رسم هذه اللوحة تماما كما تتفتح زهور شجرة اللوز .

وفي هذه الفترة نفسها رسم سيزان سلسلة لوحاته (لاعبو الورق)، وأظن أن أحسن ما يمكن أن يقال عنها هو ما قاله سيزان نفسه: "انني أحب النظرة التي تلوح في عيون أولئك الذين كبروا في السن دون أن يقوموا بأي عمل عنيف ضد التقاليد الطيبة، مطيعين في ذلك قوانين الزمن. أنظر إلى صاحب الفندق العجوز هذا.. أي طراز هو! "صورة رقم ٢٣"

دعنا نطع قوانين الزمن والطبيعة، ونعيش في الحقيقة . هذا هو سر رقة سيزان، الرقة التي وجدها، على سبيل المثال، في بعض الفلاحين الذين يلعبون الورق . فإذا فكرت في واحد من فلاحي ميلليه وجدته نظاما سياسيا بذاته، أما فلاح سيزان فهو يتمتع بالشخصية التي تتمتع بها

صورة شخص ما، وبالعالمية التي تتميز بها فكرة ما، بالرصانة التي يتميز بها التمثال، وبالرسوخ الذي يميز الإدراك الخلقي .

هنالك نقطة أخرى يجب علينا أن نبحثها، فقد قيل أن شدة التفاصيل التصويرية في (لاعبي الورق) تتلف اللوحة ككل . ولكنك إذا لاحظت ثبوت مميزات الأشخاص وحيوية التركيب، شعرت بواقع هذا الكل . على أن سيزان كتب إلى بيرنارد في الثالث والعشرين من تشرين الأول عام ١٩٠٥ يقول : " أن التأثيرات التي تثيرها الألوان، والتي تنتج الضوء تسبب تجريدا لا يسمح لي بتغطية اللوحة أو بالمواظبة حتى النهاية على متابعة تجريد الأشياء حين تبدو نقاط الاتصال بينها ضعيفة . وكنتيجة لذلك تصبح اللوحة ناقصة . " ولكننا حتى عندما نسمح بالتحفظ الحذر في النقد الذاتي، ونقرر أن سيزان كان مخلصا فيما كتبه، فإننا يجب أن ندرك أنه لم يكن عادلا من الناحية النظرية نحو فنه . ذلك لأن واقعية تلك اللوحة كامنة في مكان آخر . هنالك حقا انفصال بين أيدي اللاعبين واكمامهم، ونقص في نقاط الاتصال، إلا أن أية نقطة اتصال إنما تعتبر غريبة على أسلوب سيزان . ولكي أشرح هذه النقطة أظن أنني يجب أن أعود إلى توضيح آخر لسيزان صرح به إلى بيرنارد، إذ قال : " ليست هنالك عملية نمذجة للأشياء أثر نموذج معين، وإنما هنالك تنظيم وانتقال من وحدة إلى أخرى "، فأما المفهوم الأصلي لكلمة النمذجة، فهو بلوغ البناء الجسدي بصورة صحيحة، وأما مفهوم التنظيم والانتقال فهو، في الموسيقى، الانتقال من نغمة إلى أخرى . فأما الكل الذي يتميز به أحد شخوص سيزان أو أشياءه فإنه ليس مرسوما وفق أي

شئ مادي، وإنما وفق ايقاع، فقسم من الصورة مرتبط بآخر، وليس ذلك حسب تصميم معين وإنما حسب العلاقة بين سطوح هذه الأشياء . لقد قال سيزان أيضا : " إن الرسم ليس عبودية الاستنساخ والنقل الحرفي من شئ معين، وإنما هو إيجاد توافق بين العلاقات الكثيرة . " أما الوحدة التي تتولد من تنظيم هذه العلاقات فإنها ليست مادية وإنم هي روحية تعطينا ميزة هؤلاء الفلاحين أكثر من هياكلهم . " أن ينظر الإنسان إلى الطبيعة هو أن يفصل الميزة عن النموذج . "

وتصلح (منضدة المطبخ) " صورة رقم ٢٤ "، مثالا على الحياة الساكنة التي ترينا بوضوح كيف نظر سيزان إلى الأشياء من وجهات نظر مختلفة، فإننا نرى أن سلة الفاكهة وسطح المنضدة هما على مستويين مختلفين، وأن الأقسام اليمنى واليسرى من المنضدة لا يمكن أن تتلاقى بحال من الأحوال تحت غطائها . وينجح سيزان بواسطة كل هذا التغيير وبحيوية شديدة في إظهار الميزات الخاصة لكل شئ . وفي الوقت نفسه يجد نظاما عاما يبرز على الأشياء والألوان ويعتمد على الحيوية التي تظهر على تلك الأشياء وبعبارة أخرى فإن قوة الرؤيا ووضوحها هما اللذان يفرضان نفسيهما أكثر مما تستطيع الطبيعة أن تفعل ذلك .

ظل سيزان لسنوات عديدة قبل موته يعمل في لوحات ثلاث كبيرة تمثل (المستحمين) . وتعتبر اللوحة الموجودة في متحف فيلادلفيا، " صورة رقم ٢٥ "، وصورة الغلاف أيضا، أحسن تلك اللوحات هندسة، فإن سيزان يستعمل الأشجار والأشخاص لإقامة هندسة مرنة من الرسم . بل ان عظمة هذه اللوحة تذكرنا بواجهات الكاتدرائيات، إذ لم يسبق أن

خفقت الخطوط في أية لوحة سابقة بمثل ما تخفق به في هذه اللوحة من حياة، ولا أنتجت لمسة الفرشاة مثل هذا البناء المثالي من قبل . لم يكن سيزان حرا من اتجاهات الكلاسيكية الجديدة والرومانسية كما كان رفاقه الانطباعيون فحسب، وإنما نجا من قيود الطبيعة أيضا . ولم تتوفر لأحد آخر مثل هذه المعرفة البلورية الوضوح بطرق التعادل التي يجب أن تتمشى بواسطتها الطبيعة مع الفن . لقد خلق سيزان الطبيعة الثانية التي نعرفها باسم (جوهر بروفانس) والتي يجب أن نتقبلها باعتبارها لغة الفن الحديث .

ولم تحظ أية طريقة جديدة في التعبير بمثل ما تميز به سيزان من تنقية لكل ما هو دخيل على الفن . إن الرسم النقي، والطبيعة الثانية، والبناء المجرد، والشعور الحي عناصر أثبتت قيمتها وجماليتها لأنها تعود إلى توافق العناصر الذي يدعى سيزان .

تعاريف فنية

مترجمة عن كتاب : الفن الفرنسي الحديث تأليف سام هنتر

الفن التجريدي : Abstract Art

هو الرسم أو النحت الذي لا يهدف إلى النقل الحقيقي لشئ موجود والذي تجد فيه قليلا، أو غالبا مالا تجد فيه شيئا من التشابه مع الملامح الطبيعية . وقد تطور على يد كاندنسكي منذ سنة ١٩١٠، وعلى يد موندريان بعد سنة ١٩١٧ فبلغ أقصى ما بلغ إليه من نقاء على يديهما، إلا أن هذا المصطلح غالبا ما يستعمل للإشارة إلى بعض أعمال التكعيبيين أمثال ميرو وغيره الذين لم تخل أعمالهم من ايحاء أو تصوير للطبيعة . وقد بدأ مانيه عملية تجريد الطبيعة حين قدم المرئيات الطبيعية على شكل مسطحات مجردة من البعد الثالث . أما سيزان فإنه ذهب إلى أبعد من ذلك، إذا أنه ابتدع طريقة التبسيط الجذري للأشياء وتوحيدها في أشكال أساسية هندسية موحدة . ومما يجدر ذكره أن المصطلحات التجريدية غلبت على الرسم في القرن العشرين بصورة واسعة جدا .

الفن الجديد : Art Nouveau

أسلوب في الزخرفة الهندسية يرتكز على الأشكال المنحنية ظهر، في بلجيكا حوالي سنة ١٩٠٠ على يد هنري فإن دوفيلد، وقد استمد أصوله من رسامي (بعد الانطباعية) في فرنسا . وقد كان هذا الأسلوب

رومانسيا آخذا بالزوال التدريجي، إلا أن أهدافه الاجتماعية وجمالياته اتخذت أساسا لأسلوب (الاقتصار على الضروري من أجل الهدف) في الهندسة الحديثة .

الرسم الجميل : Belle Peinture

أو مبدأ اللذة التقليدي المعروف في فرنسا . ويعتبر شاردان ومانيه وبارك أمثلة ممتازة لهذا الأسلوب . فإننا نجد لدى كل واحد من هؤلاء ذلك الميل الفرنسي المعروف نحو المحيط الخاص، وتلك الغبطة الطبيعية في الامكانيات الحسية الممكن توفرها في ذلك المحيط .

الراكب الأزرق Blaue Reiter , Der

جماعة من الرسامين الألمان، بدأوا بعرض لوحاتهم بصورة مشتركة في ميونيخ سنة ١٩١٢، وهم كلي وكاندنسكي ومارك ومايك وميونتر . وقد أجتمعت في أعمالهم ألوان الفوفية الفاتحة إلى جانب أشكال التكعيبيين الهندسية .

الجسر : Erucke , I ie

الاشتقاق الألماني لحركة الفوفيزم الفرنسية، ظهر في دريسدن سنة ١٩٠٥ على يد هيكل وشمدت روتلوف ونولده وكرخنر وبيخشتاين . وقد انتقل هؤلاء الرسامون في السنوات التالية إلى ألمانيا وأصبح فنهم أكثر ذاتية وأكثر ميلا نحو الأسلوب القوطي من قبل واصطبغ بصبغة

انطباعية .

التكعيبية : Cubism

ابتدع بيكاسو وبراك هذا الأسلوب عام ١٩٠٨، ويتلخص في تحويل الأشياء الطبيعية إلى أشكال تجريدية هي عبارة عن مسطحات شفافة أو معتمة . وقد ارتكزت التكعيبية على أعمال سيزان الأخيرة وكانت كرد فعل هندسي لما تميز به رسامو الفوفيزم الذين سبقوهم من طوعية . وتعتبر التكعيبية أهم الحركات الفنية في القرن العشرين وأكثرها بقاء .

الدادية : Dadaims

حركة تجريبية في الرسم والأدب ظهرت في زوريخ سنة ١٩١٦ على أيدي تريستان زارا وهو كوبول وآخرين . وكانت الحرب وعواقبها الوخيمة هي التي أدت إلى ظهورها، وقد سبقت الباطنية الأحلامية (السريالية) بما فيها من خيال وأساليب مفاجئة واستعمال للأشياء اللافنية، وكانت احتجاجا على أصنام الفن المقدسة التقليدية . كانت هذه الحركة الحانقة اليائسة المهانة البائسة سببا في ظهور كثير من الأعمال الفنية البديعة التي ظلت تعني شيئا رغم زوال ظروفها .

التحليلية : Divisionism

طريقة تعتمد على استعمال الألوان النقية غير الممزوجة في رسم بقع متضادة، استعملها الانطباعيون استعمالا عقليا أكثر منه ماديا، أما

الانطباعيون الجدد فقد استعملوها استعمالا اكثر إدراكا وتنظيما . ولنأخذ مثالا على ذلك شيئا واحدا (برتقالة) وسنجد أن هؤلاء الفنانين يحللون هذه البرتقالة إلى ألوانها الأصلية (الأصفر والأحمر) لغرض الحصول على أعظم ما يمكن الحصول عليه من شدة في (المزيج المنظور) بدلا عن مزج الألوان مقدما من قبل الفنان .

التعبيرية : Expressionism

هي التأكيد على العوالم الداخلية للمشاعر الذاتية أكثر من التأكيد على أوصاف العالم الخارجي، وغالبا ما يكون ذلك بإظهار الحالات الذهنية المتطرفة . تتمثل هذه الطريقة في القرن العشرين في ألمانيا خير تمثيل، كما يلوح في أعمال نولده (بعد سنة ١٩١٠) وكوكوشكا وبيكمان، وفي جانب من أعمال بيكاسو . أما آباء هذه الطريقة الروحيون فكانوا فإن كوخ وأنسور ومنش .

الفوفيزم : Fauvism

قاد هنري ماتيس هذه الحركة سنة ١٩٠٥، وهي تعتمد على الرسم بطريقة تشويه الشكل المألوف واستعمال تأثيرات لونية زاهية طوعية لغرض تحرير فطرة الرسام . وبالرغم من العنف الذي تميز به رسامو هذه الطريقة، فإنهم لم يخلوا من مبدأ اللذة الذي يعتبر تقليديا في فرنسا . وكان من بين الرسامين الذين عرضوا لوحات تنهض على هذا الأساس ماتيس وديرين وبراك وفلامينك وروال ودوفي وآخرون . وبالرغم من

انتهاء هذه الحركة بعد ثلاثة أعوام من ظهورها، إلا أن تأثيرها كان عالميا، وظلت الأعمال التي ارتكزت عليها حبة المعني دائما .

المستقبلية : Futurism

حركة ايطالية اعتمدت على شكلية التكعيبية وحاولت أن تصور الحركة والديناميكية اللتين يتميز بهما العالم الصناعي الحديث . وتردري هذه المستقبلية كل التقاليد، ويعتبر بوشيوني (المثال المشهور) وسيفيريني وكارا وباللا وروسولو من اتباع هذه الطريقة .

الانطباعية : Impressionism

بدأها مونيه ورينوار وبيزارو وسيسلي حوالي سنة ١٨٧٤ . وهي طريقة في الرسم تعتمد على بقع الألوان النقية المتموجة الصغيرة . وبهذه الطريقة يرينا الانطباعي حركية الضوء واشعاعيته في الطبيعة وطوعية مشاعره الخاصة .

قانون الاضداد المترابطة : Law of Simultaneous Contrasts

اكتشف الفيزيائي الفرنسي شيفريل في القرن التاسع عشر أن الألوان تخلق حول أنفسها هالات مكملة لها . كنتيجة لذلك فقد استفاد سورا والانطباعيون الجدد من ذلك في مضاعفة سطوع ألوانهم باستخدام التأثير البصري، فأضفوا شدة وتألقا على مسطحاتهم بواسطة رسم المكملات واستخدام الألوان في بقع متضادة نقية .

النبي : The Nabis

كان من أعضاء هذه الجماعة سيروزيير ودينيس وفاللوتون وبونارد وفويلارد وقد وقعوا تحت تأثير الأسلوب الذي اتجه إليه كوكان عند انتقاله إلى قرية بون آفن (حيث بدأ يتحرر من انطباعيته، ويرسم بأسلوب أعظم شجاعة وبطريقة دعاها هو بالتركيبية) . وقد انحصر نشاط هذه الجماعة بين سنتي ١٨٩٠ – ١٩٠٠، والتزموا خلال ذلك طريقة كوكان في استعمال اللون الرمزي والنماذج المسطحة المبسطة ولكنهم اختلفوا عنه في الأسلوب وفي اختيار الموضوع . وقد طبق بونارد وفويلارد النظريات الجديدة في الزخرفة على مواضيع الحياة اليومية وكانا، خاصة من الناحية الجمالية، أبرز أعضاء الجماعة .

الطبيعية : Naturalism

حركة أدبية فنية ظهرت في منتصف القرن التاسع عشر وهدفت إلى تصوير الحياة بواقعية حرفية، وكانت هذه الأهداف ممزوجة في قصص اميل زولا بالحيوية الدافعة إلى الإصلاح . وكان كوربيه الوحيد الذي هدف إلى هذه الغاية نفسها، مع بعض الانحراف طبعا، في بعض مواضيعه الريفية الخشنة، أما واقعية مانيه وديكا ولوتريك بصورة خاصة فقد كانت منضبطة بالصراحة الجديدة التي تميزت بها الواقعية المتطرفة في الأدب . يستعمل لفظ (الطبيعية) في الفن أيضا لأي أسلوب يعتمد على وصف ملامح الأشياء الطبيعية بدقة .

الانطباعية الجديدة : Neo-Impressionism

حركة قام بها سورا وسينياك حوالي سنة ١٨٨٥ لتطبيق النظام والعلمية على الانطباعية . واستخدم هذان الفنانان الألوان البدائية والمتوسطة في بقع متضادة، مضيفين على مسطحاتهم ملامحا تشبه شرائط الورق الملون التي تلقى في الاحتفالات، واعتمدوا في أبحاثهم في مشكلة الألوان على النظريات البصرية وخاصة على نظريات شيفريل، و و . ن . روود وعلماء آخرين .

المزيج البصري : Optical Mixture

حلل ديلاكروا الأشياء في لوحاته الأخيرة إلى الهالات التي تتكون منها وترك للعين أن تمزجها أو تركبها . وصرح روود بأن هذه المركبات البصرية هي أكثر سطوعا من الاصباغ التي يقوم الفنان بمزجها قبل الرسم . وقد أعتمد الانطباعيون على المزيج البصري لتشكيل تأثيراتهم الساطعة، أما الانطباعيون الجدد فقد قاموا بدراسة جديدة دقيقة للقوانين الفيزيائية الخاصة باللون والضياء وطبقوها على فنهم .

التنقيطية : Pointillism

وهي طريقة الانطباعيين الجدد في الرسم، التي تعتمد على النقاط المتضادة من الألوان النقية . وقد دعاها أحد النقاد المتحاملين طريقة (الذباب الملون) . وقد استخدم بعض التكعيبيين والمستقبليين هذه التنقيطية لبث شئ من الحياة في مسطحاتهم .

ما بعد الانطباعية : Post-Impressionism

تعتبر هذه الطريقة رد فعل لتأكيد الانطباعيين على حقيقة احساساتهم البصرية الحقيقية ولنماذجهم اللا شكلية، ويعتبر سيزان وسورا وكوكان وفان كوخ على اختلاف أساليبهم بعد – انطاعيين .

البدائية : Primitivism

يمكن أن يتضمن هذا المصطلح أسلوب ما قبل الرفائيلية الشاحب الذي رسم به بيوفي دوشافان، إلى جانب فترة بيكاسو الزنجية الجبارة . على أن كل رسم يمكن أن يدخل في نطاق البدائية إذا كان ينشد علاقة جديدة مع الأشكال الأثرية سواء أكان ذلك حنينا وطنيا أو مجهودا مدركا من أجل الشعور بالصلات الإنسانية، أو أنه منبعث من أصالة حقيقية . وقد كان كوكان أول بدائي حديث مدرك حين حاول أن يرسم (كالأطفال) أثناء إقامته في مقاطعة بريتاني .

صالون اللوحات المنبوذة : Salon Des Refuses

سمح الامبراطور نابليون الثالث في عام ١٨٦٣ للفنانين الذين رفض الصالون الرسمي قبول لوحاتهم بأن يقيموا معرضا متضادا . وبالرغم من أن مانيه كان قد عرض لوحاته في الصالون الرسمي، إلا أنه لم يظهر الظهور الذي يعرفه الناس به باعتباره الفنان الثائر الأول في الفترة الحديثة في فرنسا إلا حين عرض لوحاته في صالون اللوحات المنبوذة بعد مرور عامين على معرضه الرسمي .

الأسلوب : De , Stijl

حركة ظهرت في ليدن في هولندة ١٩١٧، وكان من زعمائها موندريان وفان تونجرلو وفنانون ومصمموا أزياء ومهندسون آخرون، وهذه الحركة مكرسة لتطبيق قواعد التصميم الهندسي المجرد على كل الفنون الجميلة والعملية .

الباطنية الأحلامية (السريالزم) : Surrealism

حركة في الأدب والفن بدأها الشاعر الرسام أندريه بريتون في باريس سنة ١٩٢٤، وقد أكد رسامو الباطنية الأحلامية (نسبة إلى العقل الباطن) على قوة الحلم اللامتناهية والارتباطات التي تعتمد على الصدفة والتي تظهر في العقل الباطن . ويعتبر رسامو هذه الطريقة كثيري الاعتماد على أعمال دادا ولوحات دوشريكو الميتافيزيكية (الفلسفة العقلية الباحثة عما وراء الطبيعة)، فقد تبنى بريتون وماسون وميرو طرقا تقصر الأهمية فيها على الحسية العصبية والاوتوماتيكية، أما دالي وتانكوي والآخرون فقد رسموا بطريقة أكثر خيالية ووهمية وأشد صعوبة لأعتمادها على بذل جهد أعظم في التوضيح .

الرمزية والتركيبية : Symbolism and Synthetism

استعمل هذان لاصطلاحان لوصف الأسلوب الذي طوره كوكان وجماعته في مقاطعة بريتاني بين ١٨٨٨ و ١٨٩٠ . وكانت لوحاتهم تركيبية، ذلك أنهم اتبعوا مبدأ أوسع في استعمال الألوان والخطوط

المتناهية في انعزال كل منها بصفاته الخاصة . وكان هذا المبدأ ضد مبدأ الملاحظة الحرفية الذي دانت به الواقعية الانطباعية . لقد اعتبر كوكان وجماعته رسومهم رمزية أكثر منها واقعية . وبعبارة أخرى فإنها كانت أحلام يقظة بحضور الطبيعة، أكثر منها تقليدا حرفيا للواقع .

الفهرس